الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم الإيداع :

الرقم التسلسلي :

عنوان البحث

آلياتُ اشتغال السّرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن مُنيف ثلاثية أرض السّواد نموذجا

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الباحث :
عبد الغني بن الشيخ

إشراف الأستاذ الدكتور :
حسين خمري

لجنة المناقشة

1- الدكتور: رشيد قريبع	جامعة منتوري – قسنطينة	رئيسا
2- الأستاذ الدكتور: حسين خمري	جامعة منتوري – قسنطينة	مشرفا ومقرّرا
3- الأستاذ الدكتور: الطاهر رواينية	جامعة باجي مختار – عنابة	عضوا
4- الأستاذ الدكتور: الطيب بودر بالة	جامعة الحاج لخضر - **باتنة**	عضوا
5- الدكتور: عمر عيلان	المركز الجامعي - **خنشلة**	عضوا
6- الدكتور: محمد لخضر الصبيحي	جامعة منتوري – قسنطينة	عضوا

السنة الجامعية **2007 / 2008**

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــداء

إلى والدي في رحمة الله . . رغم رحيلك المبكر تظلّ حاضرا ترافقني حيثما وليت وجهي . .
عطاؤك حتى آخر لحظة يظلّ زادي . . وأمنياتك تظلّ منارتي . .

إلى والدتي الطيّبة الهادئة . .صوتك الدافئ سرد روايتي . .

إلى زوجتي رفيقة دربي و إشراقة صباحاتي المنيرة . .

إلى ولَدي عصفوري أمنياتي المستقبلية . .

إلى الذين أحبـــهم . .

عبد الغـــني

مقدمـــــــــة

مقدمة :

تظلّ الرواية جنسا أدبيا يتملّص من كلّ تعريف دقيق، من شأنه أن يضبط قواعدها وقوانين بنية خطابها، كونها فنّا حديث النّشأة نسبيا، مقارنة مع تلك الأجناس الأدبية الأخرى التي لها أصولٌ عريقة كالملحمة والشعر.

والرواية المعاصرة - التي تنحو إلى التّجريب - هي أشد تعقيدا في بنية خطابها، الذي يستقطب إليه أنواعا مختلفة من الخطابات المتباينة في أشكالها وبناها، مما يجعلها بالفعل خليطًا من الأجناس الأدبية وغير الأدبية كما يذهب إليه ميخائيل باختين.

ولهذا، فإن أول ما يمكن مواجهته من إشكال عويص تجاه الرواية بصفة عامة والرواية الحداثية بصفة خاصة، هو ما يطرح من تساؤلات بخصوص تعريف هذا الجنس الأدبي،إذْ: ما هي الرواية؟ وما العناصر التي تُشكل بنية خطابها؟ وما طبيعة ومستويات اشتغال السرد فيها؟ ما الذي يجعل خطابا روائيا – ما- متميزا عن خطابات أخرى من نفس الجنس؟ ثم ما دور المتلقي /القارئ في إعادة إنتاج النّص الروائي وتشكيل فضاءاته التّخييلية والدلالية ؟

إن مثل هذه التساؤلات التّأسيسية تثير - في اعتقادي - أكثر من إشكال، وهذا ينسحب على الخطاب الروائي العربي الحداثي، حيث تتحول سمة التّعقيد إلى ظاهرة، أوجدها فعل التجريب الروائي المستمر، وذلك بالنزوح إلى تكسير النّمطية واستحداث البدائل، والطرائق المتنوعة في عملية البناء السردي، والتّشكيلات النّصية المعمارية، وفق آليات ومنظورات تتباين في النّوع والدرجة من نص روائي إلى آخر.

والظاهر أن ما يميز رواية التّجريب في الوطن العربي الراهن، يتمثّل عموما: في المزاوجة بين أدوات السرد الروائي الغربي والموروث السردي العربي، سعيا إلى جعل التراث قابلا للتجاوب مع مقولات الحداثة الروائية وأدواتها الفنية المتعددة الأشكال والمستويات.

وقد أدى الإشتغال على التّراث واستثمار الوقائع التاريخية إلى تدعيم الخطاب الروائي العربي بمقومات، أكسبته خصوصياته وجمالياته، بالتّخفيف من حدة محاكاة نموذج الآخر، وعدم الإسراف في استعارة أشكاله وأدواته الفنية، بغية إنتاج خطاب روائي ذي طابع عربي خالص، بمعنى تأصيله.

غير أن السعي إلى التّأصيل يوجب من ناحية أخرى ضربا آخر من التحدي، ويتمثّل في الجانب النّقدي، حيث أصبحت الحاجة إلى التّنظير الذي يتلاءم وخصوصيات الرواية العربية- في مرحلتها الراهنة - أكثر من ضرورة، وهو ما يفسر اضطراب المنهج وغموض الرؤية، في مواجهة حداثة الرواية العربية، وقد أوجد هذا إشكالات عدة، منها إشكالية توظيف المصطلحات و تحديد مفاهيمها، وهي قضية هامة بات يطرحها أكثر من باحث، بين رافضٍ للأدوات المستعارة من المناهج الغربية، وآخر لا يرى مهربا من الإستعانة بها في غياب البديل، وإن كان حسب اعتقادي من التعسف بمكان عدم الإستفادة مما وصل إليه التّنظير الروائي الغربي في مجال " السرديات" و " تحليل الخطاب الروائي "

وهي المنجزات التي أسهمت في تطور النّقد الروائي عالميا، ومنها بحوث تزفيتان تودوروف و جيرار جنيت ورولان بارث وجاك دريدا وأمبرتو إيكو، ولقد كان لترجمة الأعمال النقدية لهؤلاء إلى اللّغة العربية فضل ظهور دراسات قيمة في ميدان تحليـل الخطاب الروائي ، لدى عدد كبير من الباحثين العرب، المهتمين بشؤون الرواية.

وكان من نتائج ذلك أن نالت العديد من الروايات العربية شهرة عالمية، بما حظيت به من اهتمام ودراسة، إذْ أسهمت العديد من الدراسات في إبراز جمالياتها وخصوصياتها الفنية، فتبين أنّها نصوص روائية متميزة، ومنها على سبيل المثال:" الزيـني بركات" لجمال الغيطاني و" المجوس" لإبراهيم الكوني و" الحب في المنفى" لبهاء طاهر و خماسية " مدن المـ ـلح" لعبد الرحمن منيف وغيرها، وهي روايات تتوفّر فيها مختلف المقومات الفنية، التي تُؤهلها لأن تُصنف ضمن قائمة الأعمال الروائية العالمية.

وعلى المستوى الشّخصي تبين لي أن روائيا مثل عبد الرحمن منيف تستدعي أعماله العديد من الدراسات النّقدية،لاستكناه خصوصيات إبداعه الروائي، الذي هـو عصارة تجربة طويلة، ظلّ يطور أدواتها إلى آخر أعماله الروائية، والمتمثّلة في ثلاثية " **أرض السواد** " وهو عمل روائي يبدو متميزا بعض الشّيء عن أعماله السابقة، وفيه ما يدلّ على أن منيف كان يطمح جادا إلى تأصيل الرواية العربية، وفق رؤية منفتحة، تنبني أساسا على فكرة المزاوجة بين تقنيات الرواية الغربية الحديثة و أساليب الحكي التراثي، مثلما نجده عند بعض الروائيين العرب، كما هو الحال عند جمال الغيطاني

في رواية " كتاب التّجليات " وقد كانت محور موضوع بحثي في الماجستير،والموسوم: " بنية الخطاب الروائي عند جمال الغيطاني "

و تجربة عبد الرحمن منيف في رواية " **أرض السواد** " تبدو متقاطعة ومختلفة في آن واحد مع أعمال روائية عربية أخرى، يتقاسم أصحابها نفس الإنشغال وهو التأصيل،إلى الحد الذي باتت فيه بعض الخطابات الروائية المعاصرة تشكّل ظاهرة سردية عربية، فأصبح من الأهمية بمكان تكثيف البحث في هذا المجال، لاستكشاف عوالم هذه الخطابات الجديدة ودراسة طرائق اشتغال مكوناتها، وإبراز نواحي التفرد الإبداعي فيها.

وقد قرأت العديد من النّصوص الروائية لعبد الرحمن منيف، فوجدت أنها تشكّل بالفعل ظاهرة سردية تستحق دراسة أكاديمية شاملة، وهي ظاهرة لفتت العديد من الباحثين فتطرقوا بالدراسة لجوانب منها، وكان التّركيز على بعض الروايات التي ميزت مسار التجربة الروائية عند صاحبها، ومنها " المكان والمنظور الفنّي في روايات عبد الرحمن منيف " لـ مرشد أحمد، والذي ركّز بصفة عامة على النّواحي الجمالية للمكان في روايات منيف، وكذلك الدراسة التي أنجزها الباحث صبحي الطعان والموسومة:"عالم عبد الرحمن منيف الروائي- تنظير وإنجاز" وهي حسب اعتقادي دراسة قيمة، إلا أنها تنحو صوب التّعميم ولا تتّبع جزئيات العمل الروائي بتفاصيله.

ومن بين أهم روايات منيف التي أثارت اهتمامي ثلاثية " **أرض السواد** " فقد تبين لي بعد قراءتها أنّها تستحق دراسة معمقة، بحكم أن كاتبها يكون قد استثمر كل طاقاته الإبداعية وتجربته الروائية ليجعل منها نصا متميزا، وحسب علمي فإنّه لم يتطرق بعد أي باحث لدراسة آليات اشتغال السرد الروائي عند منيف في هذه الثلاثية بالذات، سوى ما عثرت عليه من مقالات في بعض المؤلفات النّقدية والمجلات الأدبية العربية أو بعض الانطباعات على صفحات شبكة الإنترنيت، والتي تشير في معظمها إلى أنه إنجاز روائي متميز، ولكن ذلك لا يكفي لإبراز مناحي التميز وطرائق اشتغال السرد في هذه الرواية.

كل ذلك قادني إلى التّفكير في البحث في موضوع آليات اشتغال السرد في خطاب هذه الثلاثية ، فجاء عنوان بحثي الموسوم :

" آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجا "

وتَطلّب مني هذا تخصيص جانبين للبحث، أحدهما نظري سعيت من خلاله إلى عرض المفاهيم والنظريات السردية الحديثة، والآخر تطبيقي حاولت من خلاله إبراز العناصر المكونة للخطاب السردي وطرائق اشتغالها في ثلاثية **أرض السواد**، وهي دراسة تبدو لي ذات أهمية كبيرة، أرنو من خلالها إلى المساهمة في طرح بعض قضايا الرواية – الشائكة- في مجال السرد الروائي العربي على وجه الخصوص، وهو ما سيتيح أيضا التّعريف بخصوصيات التّخييل الروائي عند منيف، والذي كثيرا ما يتداخل بعالم الواقع المحسوس، ولكنه في ذات الوقت يفارقه ويتجاوزه ، مما يكسبه التميز.

وإذا كان ذلك هو ما أطمح إلى البحث المتوسع في مجاله، فإنه يتوجب علي أن أشير بدءا إلى أن مقومات الخطاب الروائي عند منيف، تنبني أساسا على فكرة استثمار ما هو محلي ذو هوية عربية، ليكون مادة للبناء الروائي بكل أبعاده، حيث تطفح فيه روح الأصالة والتجدد، وهو ما ينم عن حرص شديد لدى هذا الروائي على كتابة رواية عربية أصيلة في شكلها و مضمونها.

و هذا يدلّ – من ناحية أخرى - على أن منيف يرتكز أساسا على ثقافة تراثية واسعة، جعلها تتعايش مع حداثة النّص الروائي، الذي تتداخل فيه الخطابات وتتنوع فيه الأساليب وطرائق السرد، ولا شك أن مثل هذا الانفتاح والتعدد ، هو ميزة طبعت أعمال أبرز الروائيين العالميين المجددين.

وفي ذلك، فإن فكرة البحث في مثل هذا الموضوع تثير بدءا العديد من الأسئلة التي تستفز الباحث وتحرك فيه رغبة البحث وتكثيف الجهد، خاصة إذا تعلّق الأمر بقضية من قضايا الرواية، التي ما تزال في طور التّنظير وتعدد المناهج وعدم استقرار القواعد.

ومنه، فإن محور هذه الدراسة هو محاولة الإجابة عن أهم التساؤلات التي ظلّت تراودني قبل وأثناء إنجاز البحث : ما مفهوم السرد ؟ وماذا نعني بالآليات التي تتحكّم في إنتاج السرد الروائي؟ وما هي مستوياته ؟ وأي خصوصية تميز الخطاب الروائي عند منيف عن غيره ؟ وما إلى ذلك من الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها إلا من خلال مقاربة النّص الروائي المقترح مقاربة تطبيقية؟ بالارتكاز على ما وصلت إليه " السرديات" مع التحليل والاستقراء، وانتهاج ما يتطلبه البحث الأكاديمي من تدرج في العرض وتنظيم لعناصر البحث.

لذا، فقد أوجبت الإشكالية المطروحة ضبط خطّة شاملة تضمنت المحاور الكبرى للبحث، ما لبثت أن تفرعت عنها عناصر عديدة أوجدتها مراحل الدراسة، وعلى هذا الأساس تم تقسيم البحث إلى محاور رئيسة، وفق المخطّط التالي:

مقدمة، أتبعتها بفصل تمهيدي، إضافة إلى ثلاثة فصول أساسية ثم خاتمة.

وقد راعيت في تقسيمي للمحاور مبدأ التّدرج الذي تقوم عليه منهجية البحث الأكاديمي، والتي تنص أولاً على ضرورة ضبط المفاهيم والمصطلحات، وهو ما من شأنه أن يوضح الأسس التي يقوم عليها البحث، والمفاهيم المصطلحاتية التي يعتمد عليها، تجنّبا لكل أشكال التّناقض والغموض، مع مراعاة شرط الموضوعية في الطرح والارتكاز على النّص أكثر من أي عنصر آخر خارج عنه.

ومنه، فقد تطرقت في مقدمة البحث إلى موضوعه و إشكاليته و أسباب اختياره وخطّته والصعوبات التي واجهتني، ومنها إشكالات المصطلح وعدم استقرار المناهج وتعدديتها، مما استلزم مني تخصيص فصل تمهيدي سعيت من خلاله إلى عرض إشكالية المصطلح المترجم في الدراسات السردية العربية، وضمنه سعيت إلى تحديد بعض المفاهيم الأساسية التي غالبا ما يؤدي عدم استيعابها إلى الفوضى المنهجية واضطراب الرؤية، ومن تلك المفاهيم : السرد ،الخطاب والنّص ، كما سعيت إلى عرض مكونات الخطاب الروائي و أهم العناصر المشكلة لبنيته العامة.

وإذا كان التخييل هو السمة الأساسية التي تميز أي نص روائي وتضفي عليه الطابع الجمالي، فقد تطرقت في الفصل الأول، لقضية التخييل الروائي ومكوناته، بعرض الآراء المختلفة – والمتضاربة أحيانا - حول هذه القضية، أتبعته بدراسة تطبيقية خصصتها لعنصر التخييل في " أرض السواد "

أما عن الفصل الثاني فقد تطرقت فيه إلى مكونيين أساسيين من مكونات الخطاب الروائي، لهما علاقة وطيدة باشتغال السرد في أية رواية، وتكمن أهميتهما في أن طرائق اشتغالهما هي التي تحدد خصوصيات السرد في رواية عنها في رواية أخرى، وأعني بهذين المكونيين: الرؤية والزمن.

فتعرضت بالتّفصيل لمكون الرؤية والإشكالات الدائرة حول المصطلح في حد ذاته ثم الإشكالات المطروحة بخصوص من يتكلّم ؟ ومن يرى؟ وعلاقة ذلك بوضعيات الراوي

و ممارسته لوظائفه وسلطته، وهو ما له علاقة بمكون الزمن من ناحية أخرى، من جانب أن طرائق السرد ترتبط ارتباطا وثيقا بنظام ترتيب أحداث القصة والتقنيات الزمنية المستخدمة فيها، والتي تختلف طرائق اشتغالها اختلافا بينا بين النّصوص الروائية التقليدية والنّصوص الروائية الحداثية، هذه الأخيرة القائمة على التجريب والتجاوز لما هو مألوف، وهو ما استلزم عرض جانب نظري حول قضية الزمن في الرواية، انطلاقا من النظريات السردية، اتبعتُه بتطبيق على الرواية موضوع البحث.

مع الإشارة إلى أن ما لجأت إليه في محاولة الفصل بين العناصر المكونة للخطاب السردي في الفصلين الأول والثاني، ليس سوى فصل منهجي تطلبته الدراسة،لأن عناصر السرد لا يمكن أن تشتغل إلا مجتمعة ومتضافرة في خطاب روائي واحد، دون عزل أو تمييز بين عنصر وآخر.

من ناحية أخرى، لم أغفل عنصرا آخر مهما، في مجال السرد الروائي، وهو عنصر المتلقي باعتباره المعني الأول بقراءة النّص الروائي و تفعيله، و إلا ظل النّص مثله مثل آلة معطّلة أو كسولة على حد تعبير أمبرتو إيكو، هذا الأخير الذي استفدت من العديد من آرائه، وبخاصة ما تضمنه كتابه المترجم إلى العربية " القارئ في الحكاية (التّعاضد التأويلي في النّصوص الحكائية) ترجمة أنطوان أبو زيد، وهو ما استعنت به، في الجانب التطبيقي الذي خصصته لعنصر التّلقي في " **أرض السواد** "

وبطبيعة الحال، فقد ضبطت في خاتمة البحث أهم ما توصلت إليه من نتائج تخص طرائق اشتغال السرد وآلياته في رواية "**أرض السواد** " هذه الأخيرة التي تكشف عن تجربة روائية ترنو إلى تأصيل الرواية العربية، وتطوير مسارها على غرار العديد من الروايات العربية التي خاضت تجارب مماثلة ، وإن كان ذلك بطرائق مختلفة.

أما من النّاحية المنهجية فقد اعتمدت بالدرجة الأولى على الآراء التنظيرية لدى ممثلي اتجاه " السردية البنيوية " وبخاصة جيرار جينت و تودوروف، دون الإلتزام الصارم بتلك الآراء، وهو ما جعلني أتجاوز في الفصل المخصص لعنصر التلقي الطرح البنيوي- الذي يركّز أكثر ما يركّز على النّص، مع إغفال لشأن القارئ - فبدا لي أن النّص الروائي ينبغي ألا ينظر إليه على أنه بنية مغلقة على ذاتها، بل للقارئ نصيب في تفعيله و ملء فراغاته، ومن ثم المشاركة في إعادة إنتاجه، مثلما تنص عليه نظريات

القراءة الحديثة عند إيزر و إيكو وجاك دريدا ورولان بارت، والتي تشترك جميعها في إعطاء سلطة كبيرة للقارئ، وإن اختلفت في طرائق التعامل مع النّص، وفي هذا الحيز استفدت من منهج " **التأويل** " لأنّه يتماشى ومبدأ تعدد القراءات ومستوياتها بتعدد القراء أنفسهم.

ومن هذه النّاحية بالذات واجهتني بعض الصعوبات التي يمكن أن تواجه أي باحث في مجال دراسة السرد الروائي، والمتمثّلة في التّعددية المنهجية واضطرابها في الدراسات العربية لأسباب متشعبة، أهمها تلك الإشكالات المطروحة في مجال ترجمة مؤلفات التّنظير السردي من اللّغات الأجنبية إلى العربية، وقلّة الدراسات التطبيقية الواضحة المنهج.

وهو ما جعلني أعتمد على العديد من المراجع باللّغة الفرنسية في لغتها الأصلية، يضاف إلى ذلك بعض الصعوبات التي واجهتني في الحصول على مراجع تخص الدراسات التي خصصها الباحثون لدراسة الأعمال الروائية لمنيف، واجتهادي الشخصي في ترجمة بعض الآراء والأقوال النّظرية عن مؤلفات باللّغة الفرنسية إلى العربية.

ولا يفوتني – في هذا المقام- إلا أن أشكر كلّ من مد لي يد المساعدة في إنجاز هذه الرسالة، من زملائي الأساتذة في الجامعة، وأساتذة و أصدقاء داخل الوطن و خارجه وأخص بالشكر الجزيل أستاذي المشرف:

الأستاذ الدكتور حسين خمري الذي علّمني روح الجدية والتفاني في العمل، وهو ما أخذته عنه، منذ أن كنت طالبا تحت إشرافه في مرحلة اللّيسانس فله منّي كلّ التّقدير.

وا ولي التّوفيق

عبد الغني بن الشيخ

برج بوعريريج في : 16 جوان 2007

فصـــل تمهيدي

إشكالية المُصطلح وضــوابط التَّجنيس

1– المُصطلح السَّردي المُترجَم و إشكالاته

2– مفـهوم السَّـــرد وآليات اشتغـــاله

3– مفهوم الخطاب السَّردي وإشكالية التّجنيس

1- المصطلح السردي المترجم وإشكالاته:

شغلتْ قضايا التّنظير السردي اهتمام عدد كبير من المنظّرين في مجال السرد القصصي، وذلك على مدار القرن العشرين، ولا يزال ذلك الاهتمام قائما إلى يومنا الراهن، يؤكّده حجم الدراسات التي أُنجِزت في هذا المجال، وما تعرِضه دور النّشر المتعددة ، من مؤلفات وعناوين يتزايد عددها باطراد.

يضاف إلى هذا كلّه، حرص المختصين في ميدان التّرجمة على نقل أهم ما تم إنجازه من قبل أعلام التّنظير السردي إلى لغات مختلفة، بما في ذلك اللّغة العربية، و بخاصة أعمال الشّكلانيين الروس، ومنجزات البنيويين وما بعد البنيويين.

وهو ما كان له أثره الكبير في الدراسات السردية العربية، غير أن من الإشكالات العويصة التي تظل تواجه الباحثين في هذا الحقل، هي إشكالات المصطلح المترجم، و الكيفيات التي يتم بها استخدام أدوات المناهج الوافدة علينا، سواء كان ذلك في مجال مقاربة النصوص الشّعرية أو السردية، علما أن مختلف المناهج المعتمدة في الدراسات النقدية المعاصرة، تستـند إلى خلفيات فلسفية وثقافية غربية، يعتبرها بعض الدارسين دخيلة، و ربما لا تتماشى و خصوصية النّص الأدبي العربي.

وهو ما تؤكده على سبيل المثال يمنى العيد بقولها: " أعتقد أن نقدنا العربي مال أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات إلى التطبيق التّقني، وكان- خاصة في البدايات- أقرب إلى التّقليد، يستعير أدواته المنهجية دون أن يأخذ في الغالب بعين الاعتبار علاقة المناهج النقدية بالأعمال الأدبية، واندراج هذه العلاقة في سياقات ثقافية لها أسئلتها، ولها تاريخها ولها توجهاتها " ([1])

والمشكلة - كما تبدو لي - لا تكمن في استخدام أدوات المناهج النقدية الغربية في حد ذاتها،لأن استخدامها أمر مشروع، وإنّما تكمن في الكيفيات التي تُستخدم بها، ولا شك وأن الاستخدام الأمثل لها، ينبغي أن يكون مسبوقا بفعل تَمثّل تلك المناهج ذاتها، باستيعاب مرجعياتها ومفاهيمها الإصطلاحية قبل تطبيقها، و إلا حدث اللبس والغموض والتعسف ضد النّصوص.

---

[1] - يمنى العيد: فـن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب) دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص:39

من جانب أن أية مقاربة تخُص نصا من النّصوص الأدبية عامة والنّصوص السردية خاصة، ينبغي أن تتّخذ لها إستراتجية واضحة محددة، تتوسل بها إلى رصد خصوصيات بنية النّص ومميـزاته الشّكلية والأسلوبية، تبعا لأهداف ومخططات الإستراتجية المتّبعة، لذا، فإن تلك المقاربة مطالبةٌ بتحديد تصوراتها وأدواتها ولغتها الواصفة، كما أنّها مطالبة فوق ذلك بإيجاد تخريجات نظرية مقنعة للمفاهيم المستعملة في التّحليل والتّفسير والتّأويل، حتى وإن كانت تستمدها غالبا من حقول معرفية متنوعة ([1])

ولا غرابة في ذلك، فقد أصبح النّقد الأدبي المعاصر - كما هو ملاحظ - متوا شجا في الأعماق مع حقول معرفية أخرى هي في غاية الدقة، بل ولبعضها - وهي من العلوم الإنسانية – تجلّيات تلامس ما لبعض العلوم الصحيحة من تشكيل صوري في الضبط والصياغة، وهو ما تؤكده العلاقة القائمة بين النّقد الأدبي وعلوم أخرى، كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الإحصاء و السيميائية، فضلا عن العلاقة الوثيقة الموجودة بين النّقد وعلمي اللّغة والأسلوب من ناحية أخرى ([2])

هذا التداخل الحاصل بين النّقد وبين المعارف المختلفة جعل موضوع دراسة السرد " أرضا تلتقي فوقها وتتصارع عليها مختلف الفروع والاختصاصات، بل سرعان ما صارت اختصاصا في ذاتها، فالفلاسفة، والمؤرخون ونقاد الأدب، والمنظّرون البنيويون، وخصوم البنيوية (أو اللابنيويون) - هذا إن لم نذكر الذين قبل البنيويين والذين بعدهم - كلّهم يقاربون هذا الحقل من خلفيات مختلفة، و يتوصلون إلى وجهات نظر مختلفة " ([3]) ومن ثَم، نجد مجال السرديات حافلا بالمصطلحات التي يلتقي فيها ما هو أدبي خالص، بما يمكن وصفه بأنه دخيل على الأدب، لانتمائه إلى حقول معرفية خارجة عن الأدب.

والملاحظ أن الكثير من تلك المصطلحات الرائجة في النقد الغـربي وجدت سبيلها إلى حقل النقد العربي المعاصر عبر وسائط عدة، منها الترجمة و المثاقفة والاحتكاك المباشر بالآخر، وبات لها حضورها المتميز، فعلى مستوى الممارسة النّقدية – مثلا- يرى عبد السلام المسدي أن استعارة المصطلح الأجنبي- أو الدخيل كما يسميه- يمكن أن تمر

---

[1] - بشير القمري : شعرية النّص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1991، ص:10

[2] - عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد ا للنشر والتوزيع، تونس،1994، ص:22

[3] - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص:213

عبر آليات ثلاث، هي: " آليةُ النّقل التي تعتمد الدخيل، وآليةُ التّحليل التي ترتكز على تفكيك المفهوم إلى مركباته، في عبارة تتكون من كلمتين أو أكثر، وآليةُ التّجريد التي تستند إلى اشتقاق الاسم من الاسم " ([1])

ومنه، فقد يكون النّقل عن اللّفظ الأجنبي نقلا لغويا حرفيا، كما في مصـطلح (مورفولوجيا - *Morphologie*) أوقد يؤتى بلفظ يتطابق أو يقارب في مدلوله المصطلح الدخيل (رؤية - *vision*) أو ربما استُعين بطريقة الاشتقاق و التركيب (علم السرد - *Narratologie*) والأمثلة كثيرة حيث لا يمكن إحصاؤها، مع الإشارة إلى أنّه - وفي كل الأحوال - تكاد لا توجد دراسة نقدية عربية حديثة واحدة ، تخلو من آلية من الآليات المذكورة، بل ، وربما جمعت الدراسة الواحدة تلك الآليات جميعها.

وإذْ تظل فكرة استعارة المصطلح -من جانبها- أمرا مشروعا، تقتضيه الضرورة غالبا، ورغم كون اللّغة العربية لغةً تتميز بمرونتها وثرائها اللّـفظي، إلا أن مسألة ترجمة المصطلح وصياغته – كما يرى المختصون - ينبغي أن تخضع لشروط ومقاييس دقيقة، يتولى شأنها أهل الدراية والاختصاص لا سواهم، لأن ترجمة المصطلح بطريقة لا تُـراعى فيها مقاييس الترجمة تؤدي بالتأكيد إلى مزالق كثيرة، تسيء إلى النقد وتبعده عن غاياته وأهدافه.

في هذا الشأن، يعرض منصور قيسومة رأيه فيقول : " ولقد زادت التّرجمات عن لغات أجنبية مختلفة، للمحاولات النقدية و التنظيرية للرواية العربية النّقد الحديث غموضا وتعقّدا، وتضاربا وتناقضا، حتى غدا الناقد في أي قطر من الأقطار العربية لا يكاد يفهم النقاد في الأقطار العربية الأخرى، وقد صار بعضهم ينقد الرواية أو ينظر لها، ناثرا ما جمعه من مصطلحات غربية وما تقصاه من أسماء شهيرة رنّانة، ينطق بها أحيانا خطأ، أو يخلط بينها، مثلما « تنثر الدرر اليتيمة أو النّجوم الزهراء في اللّيلة الحالكة » ناسين أن الغاية ليست في إسقاط المصطلح الغربي على النّص العربي، ولكن في فهم المصطلح وحده، ثم في تقصي مصطلح آخر من النّص العربي، يكون مقابلا أو معبرا عما عبر عنه المصطلح الغربي " ([2])

---

[1]- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، ص:76

[2] - منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، ط1، 1997، ص:60

ومن مظاهر ذلك في الممارسة النقدية، أن نجد من المشتغلين في حقل النقد الأدبي من يترجم مصطلحا - يثار حوله كثير من الجدال والنقاش- كمصطلح (*Discours*) فيجعل له مقابلا في العربية لفظ (كلام) وهذا، قد يذهب بكثير من دلالاته الاصطلاحية في لغته الأصلية، فضلا على أنّه لمصطلح (*Discours*) ذاته مقابلا آخر في موسوعة النقد العربي المعاصر، أكثر شيوعا واستعمالا، وأعني به مصطلح خطاب، كما أن لكلمة " كلام " مرادفا معروفا في اللّغة الفرنسية هو (*Langage*) وهذا من شأنه أن يحدث التباسا ([1])

ثمة حالة أخرى قد تعتري المصطلح المترجم، فتجعله قابلا لتعدد الدلالات، وذلك، عندما يوضع له أكثر من لفظ واحد في اللّغة المترجم إليها، مما يلبسه طابعا من الغموض، وهذا، ما نجده في بعض الدراسات السردية العربية، ومنه مصطلح (*Récit*) الذي نعثر له على أكثر من مقابل : (السرد،الحكاية،الحكي،القصة، المحكي،المروي) مع ما قد توحي به كل لفظة من هذه الألفاظ ،التي تختلف نسبيا في دلالاتها، وإن بدت لنا على أنها مترادفات، يقول جيرار جينت: (*Gérard Genette*) " نستعمل بطلاقة الكلمة الفرنسية (*Récit*) دون الانشغال بغموضها، أحيانا دون استيعاب لها، وبعض الصعوبات التي تواجهها السرديات إنما تأتي من هذا الغموض " ([2])

مما يقودنا حتما إلى طرح قضية شائكة للغاية، هي غياب المصطلح الموحد في الدراسات النقدية العربية، وذلك لأسباب شتّى، وهي قضية من القضايا التي يخاص إليها عبد السلام المسدي في كتابه المصطلح النقدي بالقول:

" ما نستخلصه من دراسة المصطلح النقدي أن أفاق البحث فيه يمكن أن تنفتح على جداول متعددة متوالجة، من أبعدها خطرا تتبع خصوصيات المصطلح في الوطن العربي من سياق ثقافي إلى آخر، نعني ما تتلون به آليات الصياغة الاصطلاحية، وما تتوافر عليه من سنن التركيب المعرفي، وذلك من قطر عربي إلى آخر ومن مؤسسة معرفية لأخرى، وهذا باب من أبواب البحث والتمحيص لا بد أن يعيه ذوو الأمر، ويفرغ له من يستطيع تأسيس البحث في جغرافية المصطلح النقدي في وطننا العربي " ([3])

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي) ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب،ط 2 ، 1993، ص:104

[2] - *Gérard Genette,Figures III,Éditions du Seuil,Paris,1972,p:71*

[3] - عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، ص:126

وأمام غزارة المصطلح السردي الوافد علينا عن طريق التّرجمة و المثاقفة، يصبح تصنيف تلك المصطلحات والتّدقيق فيها أمرا ضروريا وصعبا في نفس الآن، يتبعه ضبط للمفاهيم وتوضيحها، بالقدر الذي يزيل كل غموض، وبالخصوص، عندما يتعلّق الأمر بتلك المصطلحات المستحدثة، التي غالبا ما تكون مشحونة بخلفيات ثقافية و فلسفية غربية ، قد لا نعثر لها – قطّ - على مقابل في تراثنا النقدي.

وإن حدث ووجِد لبعضها ما يقابلها، فإن دلالته قد لا تكون هي ذاتها في الموروث اللّغوي للثقافتين، إلا في ما ندر، ولا أدلّ على ذلك من الفرق الشّاسع بين مفهوم" الخطاب " في تراثنا النقدي واللّغوي ومثيله في اللّسانيات الغربية الحديثة، ثم مفهوم الرواية في حد ذاته.

من ناحية أخرى، وعلى حد تعبير عبد السلام المسدي " فالمصطلح يبتكر فيوضع ويبثّ، ثم يقذَف به في حلبة الاستعمال فإما يروج فيثبت، وإما أن يكسد فيختفي، وقد يدلى بمصطلحين أو أكثر لمتصور واحد، فتتسابق المصطلحات الموضوعة، وتتنافس في « سوق» الرواج، ثم يحكم التداول للأقوى، فيستبقيه ويتوارى الأضعف ([1])

وهذا في الحقيقة شيء ملاحظ بكثرة في مجال النقد الأدبي المعاصر- بصفة عامة - وفي مجال السرديات - بصفة خاصة – لذا، و من هذا الباب الذي يطرح الإشكال، فإن المصطلحات التي ستُعتمد في هذه البحث، ستكون في مجملها من المصطلحات التي استقر استخدامها في الدراسات السردية العربية المعاصرة ،عند ذوي الاختصاص، والتي بات لها حضور شبه رسمي عند النقاد والباحثين، إن في المشرق أو في المغرب ، مع التّحفظ في استخدام ما يبدو غامضا أو غريبا شاذا.

[1] - عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، ص:15

2- مفهـوم السرد وآليات اشتغاله:

يحيل مصطلح السرد في عمومه على المرويات باختلاف أنواعها الشفوية والمكتوبة، فهو في معاجم اللّغة العربية يعني : تقدمة شيء إلى شيء آخر، تأتي به متّسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ومنه يقال سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه([1]) وعلى منوال ذلك يمكن قياسا القول : سرد حكاية و سرد قصة.

ولا يكاد يختلف معنى السرد في العربية كثيرا عما هو في معاجم اللّـغة الفرنسية فالفعل *Narrer* أي *Raconter* يقابله في العربية فعل " قـص " و منه جاء مصطلح *Narration* الذي يدل على فعل القص ذاته (*Fait de raconter*) بمعنى آخر: فعل إنتاج قصة (*Fait de produire un récit*) لذا، فالسرد يتقابل مع القصة (*la narration s'oppose donc au récit*) مثلما يتقابل التّلفـظ (*Enonciation*) أي فعل إنتاج الكلام مع الملفوظ (*Enoncé*) بمعنى النّص المنتَج) ([2])

وبما أنّه كان للقصة وجود في كل زمان، وفي كل مكان ولدى كل الأمم ([3]) كما يذهب إليه رولان بارت (*Roland Barthes*) فذلك معناه : أنّه كان للسرد وجوده الدائم أيضا، بعلّة وجود القصة ذاتها، بل لأن القصة لا يمكنها أن تُوجد ما لم يوجد سارد يقوم بسردها، وقد تكون حقيقية السرد أفسح مجالا من ذلك، بأن تصبح شيئا مرتبطا بالحياة والوجود معا، فإن " كون الحياة ذات صلة بالسرد أمر كان معروفا دائما، وقد تكرر قوله كثيرا، فنحن نتحدث عن قصة حياة لنصف التواشج بين الميلاد والموت " ([4]) كما يقول بول ريكور(*Paul Ricœur*)

أما في مجال الأدب – حصرا - فإن السرد لا يختص بنوع من الأنواع الأدبية دون غيرها، فهو قائم في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا و التراجيديا، وبديهي أن يقال بأنّه قائم في الرواية والقصة القصيرة والسيرة أيضا، بل إنّه يكاد لا يوجد

---

[1] - ابن منظور: لسان اللّسان (تهذيب لسان العرب)، تهذيب المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، إشراف عبدأ.علي مهنا، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ج 1، ط1، 1993، ص:592

[2] - *Michel Jarrety avec la collaboration de Michèle Aquien,Dominique Bouter et d'autres, Lexique des termes littéraires, 3 ieme édition,composition réalisée par Nord Compo,librairie Générale française, Paris,2004,p:283*

[3] - *Roland. Barthes, W. kayser,W .C.Booth, Ph.Hamon, Poétique du récit, Editions du Seuil,1977, p:07*

[4] - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:39

مكتوب مهما كان جنسه ونوعه يخلو من سرد على نحو ما ([1]) هذا، إذا أسقطنا مجالات أخرى تتجاوز حدود الأجناس الأدبية – إلى ما يجاورها ويتقاطع معها - كالموسيقى والسينما وفن التّصوير وغير ذلك.

والسرد بهذا المعنى يصبح ملازما للحكي (*récit*) في عمومه، مرتبطا به أشد الارتباط ، يكمله و يوجده، بغض النّظر عن النّوع الذي يندرج ضمنه جنس ذلك الحكي، سواء كان حكاية شعبية أو أسطورة أو قصة أو رواية أو سيرة أدبية.

من جانب أن كل حكي إنّما يقوم على دعامتين أساسيتين تُشكّلانه:

أولاهما : أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة (واقعية أو متخيلة)

و ثانيهما : أن يوجد راو يعين طريقة تُحكى بها تلك القصة، وتُسمى هذه الطريقة سردا، إذ القصة الواحدة يمكن أن تُحكى بطرق شتّى، لهذا، فإن طرائق السرد المعتمدة هي التي يعول عليها، في التّمييز بين أشكال الحكي و خصوصيات كلّ نوع منها ([2])

علما أن ثمة فروقات أساسية بين المرويات الشّفوية و المرويات الكتابية، وتتجلّى في البنى، والأساليب،وأشكال التّعبير، والعوالم المتخيلة التي تشكّل محتوى ما يروى([3])

من جهة أخرى، يقتضي السرد الشفوي مهارات إلقائية و إصغائية لدى كل من الراوي والمتلقي، فهما يتشاركان في طقس خاص من طقوس الإرسال والتلقي، يقوم على الكلام والحركة والإيماء، والتّنويعات الصيغية في المخاطبة، والإنشاد، والتماهي مع العالم الخيالي، الذي يصاغ عبر تراسل لفظي وحركي ، أما السرد الكتابي فإنّه يقتضي مهارات من طبيعة أخرى بصرية وذهنية ([4])

حيث تتم عملية التّلقي في حال المرويات الكتابية عن طريق فعل القراءة لا الإصغاء " والقراءة كما هو معلوم تستلزم قدرا كبيرا من تدخّل الوعي، بل أكثر من ذلك هي عملية

---

[1] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993، ص:12

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ص:45

[3] - عبد ا إبراهيم: السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2003، ص:7

[4] - المرجع نفسه، ص.ن

ذهنية تقوم على ترجمة عنصر مادي (يتجلّى في المادة المكتوبة) إلى عنصر معنوي (فك الشفرات وبناء الدلالات) فهي عملية مركّبة ومعقّدة ، لها مراحل ومستويات متعددة ([1])

من ثم، تبرز أهمية التّمظهر البصري للنّص السردي المكتوب، بالخصوص في الرواية، ويعني ذلك – في جانب من الجوانب - الطرائق التّـقنية البصرية التي يتم بها عرض المادة القصصية، يتجلى هذا في طريقة توزيع وحدات النّص على بياض الورق، وكيفية رسم الحروف ووضع العناوين وعلامات الوقف، وغيرها، مما يستعان فيه بتوظيف مختلف تّقنيات النسخ و الطباعة، إلى حد استخدام الرسومات والألوان على الغلاف الخارجي لنص الرواية، كما هو شائع في الرواية العربية المعاصرة، وعلى سبيل المثال لا الحصر: (رواية **أرض السواد** لعبد الرحمن منيف و رواية : كتاب التّجليات لجمال الغيطاني) حتى وإن ارتبط ذلك بطابع الإغراء التجاري في جانب من جوانبه.

وهذا بالتّأكيد ليس الجانب الأهم في الرواية، لأن الأساس إنّما يتمثّل في تلك التّقنيات السردية البنائية ، القائمة على أساس ترتيب أحداث القص ، بطريقة يختارها الروائي، وفيها يتم فنيا تأثيث الفضاءات المتخيلة، وبناء الشخصيات وتوزيع أدوارها، و تنويع الأساليب والصيغ، والمزاوجة بين الفنون، واستحضار نصوص غائبة عن طريق " التّناص" وغيرها من العناصر التي تشكّل في النهاية بنية السرد في هذه الرواية أو تلك.

ذلك أن بناء نص سردي ما – وليكُن نصا روائيا- لا يقوم على أساس وجود مادة قصصية جاهزة، يكفي تقديمها إلى القارئ في طابعها الغفل، لكي نتحدث عن أثر فنّي، إنّما الأمر على خلاف ذلك تماما، فبناء نص سردي - ما- بناء فنيا يقوم على أساس وجود أداة توسيطية، تجعل من المادة القصصية لا تدلّ من خلال مضمونها فحسب، بل من خلال التّشكيل الذي تخضع له، وعندها فقط يمكن الحديث عن شكل فني ([2])

من هذه الزاوية يأخذ لفظ رواية (*Roman*) دلالته الحديثة التي تختلف عن مدلولها التراثي عندنا، حيث " القص " و" الرواية " فعلان ينتميان إلى الراوي الشفوي أو الحاكي، أكثر من انتمائهما إلى الراوي / المؤّلف، وبالتّالي ينتميان إلى زمن كان للنثر السردي معنى المسموع والمشاهد، فلا يسند الكلام إلى راوٍ / مؤلف، في حين أن العمل الروائي في زماننا

[1]- سيزا قاسم : القارئ والنص (العلامة والدلالة) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر،2002، ص:193

[2]- سعيد بنكراد : النّص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الآمان ،الرباط، المغرب ، ط1 ، 1996، ص:26

تأليف يسند الكلام فيه إلى المؤّلف،الذي عليه أن يمارس لعبة اختلافه عن الراوي " ([1])

من ثم، نخلص إلى أن للسرد القصصي بعمومه - و السرد الروائي بخصوصه - مكونات وآليات يقوم عليها، وأن طريقة اشتغال تلك الآليات في نص من النّصوص السردية هي التي تحدد طبيعة تميزه وخصوصياته، والتي تختلف من نص إلى آخر ضمن الجنس الواحد، وهو ما فتئت النّظريات السردية الحديثة تبحث في شأنه.

3 - قضايا التّنظير السردي الحديث:

بات السرد القصصي في نهاية الستينات من القرن العشرين موضوع علم قائم بذاته، مع صدور عدد خاص بالسرد في مجلة اتصالات (*communication*) عام 1966، ضم دراسات قيمة، من مثل " مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" لرولان بارت و " مقولات السرد الأدبي " لتزفتان تودوروف و" حدود السرد " لجيرار جنيت وغيرها، فكان أن أصبح لعلم السرد هيكله وحدوده ومفاهيمه وطرائقه في التحليل، ومن ثّم غدا علما معترفا به، بصدور كتاب جيرار جنيت المعروف " خطاب السرد " وفيه توسيع لحدود السردية وتثبيت لمفهوم السرد ([2])

وتأكـد ترسيم هذا العلم بأن اقترح تزيفتان تودوروف (*Tzvetan Todorov*) مصطلح (*Narratologie*) تسميةً له، في عام 1969 ([3]) فأصبح هو المصطلح المتداول بعد ذلك على نطاق واسع، و سرعان ما وجد له ما يقابله في الدراسات العربية الحديثة، فنجد " السرديات " " السردية " و كذلك " علم السرد "

ولا شك أن كثيرا من الفضل يعزى إلى تودوروف في جمعه لنصوص الشّكلانيين الروس وترجمتها إلى الفرنسية (1965) مما تجلى أثره في تطور الدراسات السردية البنيوية وتعـــدد قضاياها،عند أهم أعلامها الفرنسيين: غريماس (AJ- Greimas)

---

[1]- يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، ص:63

[2]- عبد ا إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1،1990، ص:151

[3]- *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage,Oswald Ducrot – Jean-Marie Schaeffer avec la collaboration de Tzvetan Todorov et autres,éditions du Seuil,Paris,1995,p:228*

و رولان بارت (*Roland Barthes*) و جيرار جنيت (*Gérard Genette*) يضاف إلى ذلك فضل ليفي شتراوس(*Lévi-Strauss*) الذي بادر- قبل تودوروف – إلى لفت الانتباه إلى أهمية إنجاز فلاديمير بروب (*Vladimir Propp*) في مجال دراسة الحكاية الخرافية ([1])

وهو ما يدلّ على أن نشأة السرديات لم تكن في حقيقة الأمر إلا امتدادا لسلسلة من البحوث، والنظريات الأدبية المتفرقة التي يصعب بمكان تتبع مساراتها المتشعبة، والتي قد يعود بنا البحث عن جذورها العريقة إلى أفلاطون (*Platon*) و أرسطو(*Aristote*) ([2])

غير أن الانعطاف الحاسم في مجال دراسة السرد، كانت بداياته مع أعلام الشّكلانية الروسية في مطلع القرن العشرين، بما استحدثوه من مفاهيم أدبية جديدة، غيرت كثيرا من مسار النقد الأدبي، ولازال لها التأثير الكبير في الدراسات النقدية إلى يومنا، حتى أن ثمة من الدارسين من يجعل السرديات فرعا من فروع علم آخر هو: الشّعرية (*Poétique*) ([3])

لكنّه، وبالنّظر إلى العدد الهائل من البحوث التي اندرجت ضمن ما اصطلح عليه بالشّعرية، وجب التفريق بين نمطين منها: شعرية الشعر(*Poétique de la poésie*) وشعرية النّـثر(*Poétique de la prose*) حيث يظهر اختلاف في القضايا المطروحة في كلا المجالين، كما يوجد اختلاف بينهما في المنهج، يضاف إلى ذلك أن لكلّ شعرية أخصائييها، مع ملاحظة أن الرواية حازت نصيبها الأوفر من الدراسة، مقارنة مع الأجناس الأدبية النثرية في مجال شعرية النـّثر([4])

وبالعودة إلى إسهامات الشكلانيين الروس في هذا المجال، نجد اهتمامهم قد انصب في مجالين رئيسيين هما: دراسة الصفة التي تجعل من الأثر عملا أدبيا، وهي ما يسميها رومان جاكبسون(*Roman Jakobson*) الأدبية (*Littérarité*) واستحداث مفهوم جديد للشكل، يلغي فكرة ثنائية الشّكل والمضمون في الأثر الأدبي، وهي الفكرة التي ظلّت مسيطرة في النّظريات النقدية التقليدية حتّى عهد الشّكلانيين الروس، من جهة أخرى ذهب الشكلانيون إلى التأكيد على أن ما يميز النّص الأدبي عن غيره إنّما يتمثّل في شكله وبنيته، وقد تُوجت

---

[1] *-Jean–Yves Tadié, La critique littéraire au XX ième siècle, collection Poket, Paris, 2005, p:17*
[2] *-Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, p:228*
[3] *- Ibid. p:232*
[4] *- Jean –Yves Tadié, La critique littéraire au XX ième siècle, p:231*

جهودهم بالعديد من البحوث النّظرية والدراسات التطبيقية التي لا يستهين أي ناقد بمدى أهميتها([1])

وهنا يبرز قطبان من أقطاب الشكلانية الروسية، كان لهما بالغ التأثير في الدراسات السردية التي أعقبت إنجازاتهما النظرية والتطبيقية في مجال دراسة الحكي،هما:

بوريس توماشفسكي (*Boris Tomachevski*) و فلاديمير بروب (*Vladimir Propp*) وهذا الأخير يعتبره المختصون في شؤون السـرد أب السرديات الحديثة ([2])

فقد طرح توماشفسكي قضايا مهمة في مجال السرد، منها قضيتان في غاية الأهمية هما المتن الحكائي (الذي يعرفه بأنه مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها) والمبنى الحكائي (الذي يتألّف من نفس الأحداث، ولكن يراعى فيها نظام ظهورها في الأثر الأدبي) ([3])

وأما فلاديمير بروب فقد شكّل نقلة نوعية، وانعطافة حاسمة في مجال الدراسة النقدية للنّص السردي القصصي، من خلال كتابه مورفولوجيا الحكاية (*Morphologie du conte*) الصادر في عام 1928، وتتمثّل قيمة عمله في تخلّيه عن تقاليد المناهج النقدية التقليدية، التي تنحو إلى تفسير النّص، والتّركيز على مضمونه وربطه بعوامل خارجية، واتجاهه إلى العناية ببنية النّص الداخلية وبخصائص شكله ([4])

ويمكن اعتبار مفهوم الوظيفة (*Fonction*) الذي بلوره بروب بدراسته للمتن الحكائي الشعبي اكتشافا للقواعد التي تحكم هذا المتن وتشكّل هـيكل بنيته ([5]) وهو ما كان له أثره الإيجابي في تحفيز المشتغلين في حقل السرد، بتخطّي حدود ما وقف عنده بروب وتطوير منهجه، فكان الانتقال من دراسة بنية الحكاية إلى دراسة بنية الرواية، رغم الاختلاف الكبير بين هذين الجنسين الأدبيين، وهنا يبرز دور غريماس الذي اختزل الوظائف التي حددها بروب بإحدى وثلاثين وظيفة، إلى ست وظائف عرفت بالنموذج العاملي، وعلى النّحو نفسه

---

[1] - عبد ا إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص:10

[2] -*Jean-Michel Adam, Le récit, Collection que sais-je ? Imprimerie des presses universitaires de France, Vendôme, France, 1999,6iem édition, p:21*

[3] - عبد ا إبراهيم، سعيد الغانمي،عواد علي: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص:14

[4] - يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، ص:23

[5] - المرجع نفسه، ص:23

عمل تودوروف على تصنيف الحوافز وترتيبها في أربع مجموعات ([1]) تضاف إليها اجتهادات كثيرة يصعب حصرها.

ومن الأهمية بمكان أن نشير- هنا- إلى أن التطور الحاصل في مجال النظرية السردية كان متوازيا على الدوام مع تطور حاصل في المناهج و المفاهيم، تبعه سعي حثيث إلى طرح البديل في كل مرحلة، مثلما حدث مع البنيوية، فـقد أُشيعت في منتصف الستينات وما بعدها بضعة شكوك في الكفاية المنهجية للبنيوية - بمختلف حقولها الأنثروبولوجية والنفسية والأدبية والمعرفية - ومافتئت أن تحولت تلك الشكوك إلى منهج نقدي له مصطلحاته ومفاهيمه - وكان أول ما سعى إليه هذا المنهج الجديد هو نقد الوصفية البنيوية المجردة، و نموذجها اللّغوي الذي عممته على المعارف والعلوم الإنسانية، وقد كان لأحداث أيار 1968 في فرنسا الأثر الحاسم في وقف المد البنيوي ومضاعفة النقد، وبـدء ثورة السيميولوجيا (*Sémiologie*) ([2])

ويتتبع مسار تطور السرديات منذ بداياتها التّأسيسية مع بروب، وانتهاء بظهورها كعلم، ثم ما طرأ في مجالها من تطورات - بعد ذلك- بداية من مطلع السبعينيات من القرن العشرين ، أصبح يمكن الحديث عن تيارين رئيسيين في مجالها :

يتمثل الأول في السردية ذات التّوجه اللّساني، والتي وجهت كلّ عنايتها إلى دراسة الخطاب السردي في مستواه البنائي، مهتمة من ناحية أخرى بدراسة العلاقات التي تربط الراوي بالمتن الحكائي، وهو التيار الذي استفاد كثيرا من بحوث اللّسانيات الحديثة والمعاصرة، ومن ممثليه البارزين: رولان بارت، تزفتان تودوروف،وجيرار جنيت ومن يشتغل على نحو مشابه لهم، وأما التّيار الثاني فهو تيار السيميائية السردية (Sémiologie narrative) [ويسميها عبد ا إبراهيم السردية السيميائية] ([3])

وهذا التّيار يعنى بسردية الخطاب من الجانب الدلالي ، متجاوزا المستوى اللّساني المباشر، من خلال سعي ممثليه إلى رصد البـنى العميقة التي تتحكّم في الخطاب،

[1] - يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، ص:23

[2] - عبد ا إبراهيم، سعيد الغانمي،عواد علي: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص:21

[3] - عبد ا إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص:146

وكذلك تقديم قواعد وظائفية للسرد، مثلما قام به فلاديمير بروب ، وما أضافه كل من كلود بريمون (*Claude Bremond*) و غريماس على وجه الخصوص ([1])

وعلى الرغم من عناية كلّ تيار بمستوى محدد من مستويات الخطاب السردي، إلا أن كليهما سعى من أجل تقديم مقاربة معرفية للخطاب ، في مستوياته التّركيبية والدلالية، وقد تركا أمر التّأويل إلى القراءة الذاتية للنّص الأدبي، حيث تتشابك المعرفة بالأيدولوجيا وتتداخلان تبعا لنزوع المتلقي في تأويله الشّخصي للنّص ([2])

وكان أن أفضت تلك الاجتهادات في مجملها إلى التعمـق في فهم مكونات العمل الروائي، باعتبار الحكاية فيه، ومن ثم، نهض الاهتمام بدراسة مكونات الخطاب الروائي وتقنيات السرد وآليات اشتغاله، مثل الاهتمام بمفهوم الزمن وعلاقته بالمكان، وأثر ذلك في تشكيل النّمط السردي، والوقوف عند مفهوم الرؤية وعلاقتها بوضعيات الراوي، و التّمييز بين الروائي والراوي، وغيرها من قضايا الخطاب السردي الروائي ([3])

4 - **مفهوم الخطاب السردي وإشكالية التجنيس**:

يعـد مفهوم الخطاب (*Discours*) من المفاهيم التي تطرح أكثر من إشكال في نظريات النّقد الأدبي الحديث والمعاصر، بالنّظر إلى الاختلافات القائمة حول ماهيته، وهذا رغم كونه مصطلحا متداولا على نطاق واسع، إن في مجال الدراسات الأدبية أو اللّسانية.

وأهم تلك الإشكالات المطروحة هي إشكالية ضبط حدود الخطاب، وما تثيره من أسئلة عويصة،بداية مما تطرحه اللّسانيات الحديثة من إشكال حول هذا الموضوع، فقد " أصبحت مشكلة الخطاب من خلال علم اللّغة مشكلة حقيقية " كما يقول بول ريكور([4])

حيث تقف اللّسانيات الوصفية كما هو معلوم عند حدود الجملة ولا تتعداها، باعتبارها الوحدة الأكبر القابلة للوصف، كما أن الجملة من منظورها ليست مجرد سلسلة من الكلمات تتابع أفقيا، بل، هي نظام (*Système*) لذلك، فإن الخطاب من وجهة نظر لسانية

---

[1] -عبد ا إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ص:146

[2] - المرجع نفسه، ص.ن

[3] - يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص:23

[4] - بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب ، ط1، 2003، ص:24

لا يتضمن شيئا إلا ويوجد في الجملة، التي هي - كما يقول عنها مارتينه (*Martinet*) - المقطع الأكثر صغرا، وأنّها هي التي تمثّـل الخطاب تمثيلا تاما ([1])

وحجة اللّسانيين في ذلك، أن ما وراء الجملة لا يعدو أن يكون سوى جمل أخرى،تنبني وفق نفس القواعد التي تفرضها اللغة، فليس ثمة عندهم ما يستدعي الانشغال بما وراءها، وحال اللّساني مع الجملة – في هذا - أشبه بحال عالِم النبات حينما يعمد إلى وصف الزهرة، فهو لا يشغل نفسه بالباقة، بقدر ما يشغل نفسه بالزهرة ذاتها، حسب تعبير رولان بارت ([2])

ولما كانت الجملة في اللّسانيات هي الوحدة الأكبر التي يطالها الوصف، فذلك معناه : أنّها تتضمن وحدات صغرى، تخضع للوصف بالضرورة، فالكلمة الواحدة تتضمن أحيانا وحدات صغرى هي المورفيمات (*Morphèmes*) وهو ما يسمح بتصنيف تلك الوحدات إلى درجات (الجملة/ الكلمة/ المورفيم) ليصبح بالإمكان القول : إن درجات الوحدة العليا مركّـبة من وحدات الدرجة السفلى، أو يمكن القول إن وحدات الدرجة العليا يمكن تحليلها إلى وحدات الدرجة السفلى ([3])

و من التّبريرات التي يقدمها بعض اللّسانين حول مبدأ عدم تخطّي حدود الجملة، أن أي تجاوز للجملة من شأنه أن يؤدي إلى اضطراب في المفاهيم و المصطلحات، بدءا بالتسميات التي ستأخذها " الوحدة " خارج حدود الجملة، والتي تعني عند البعض الملفوظ *(Enoncé)* وعند البعض الآخر "الخطاب" بينما هي عند اتجاه آخر تعني النّـص *(Texte)* ([4])

إلا أن هذا الطرح اللّساني لم يكن ليقنع أبدا الباحثين في مجال تحليل الخطاب، والذين ينتمي بعضهم إلى دائرة التّخصص اللّساني ذاته، ومنهم اللّساني الأمريكي هاريس (*Z.S - Harris*) الذي تعزى إليه الريادة في محاولة توسيع موضوع البحث اللّساني، بجعله يتعدى حدود الجملة إلى الخطاب بمعناه الأوسع، في بحثه المعنون " تحليل الخطاب " الذي ظهر عام 1952 ([5])

---

[1] - رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة منذر عياشي، ص:30

[2] - المرجع نفسه، ص:31

[3] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1989، ص:16

[4] - المرجع نفسه، ص.ن

[5] - المرجع نفسه، ص:17

والذي كتب فيه يقول: " إن تحليل الخطاب يقدم لنا قدرا هائلا من المعلومات حول بنية نص أو نموذج نص، أو عن دور كل عنصر في البنية، بينما اللّسانيات الوصفية لا تصف سوى دور كلّ عنصر في بنية الجملة التي تحتويه " ([1])

و في هذا الموضع، تجدر الإشارة إلى أن مجال " تحليل الخطاب " تطور تطورا ملحوظا في فرنسا، خاصة في سنوات ما بين 1970/1960، بتأثير من هاريس *Z.S Harris* نفسه([2]) ولا يزال مجال البحث فيه خصبا إلى يومنا الحاضر، دون أن يتم الفصل في العديد من القضايا.

ومع رولان بارت – وآخرين- تبلور مفهوم الخطاب ليأخذ معنى الجملة الكبيرة، والتي ليس بالضرورة عنده أن تكون وحداتها محض جمل، وإنّما المقصود بالجملة الكبيرة نظام الوحدات التي تُـشكّل الخطاب، مثلما لأية جملة وحداتها الصغرى التي تشكّلها([3])

فللخطاب وحداته وقوانينه، ونظامه القاعدي، وهذا شيء بديهي في نظر بارت، وعنده أن هذا التنظيم الماثل في الخطاب، هو رسالة للغة من طبيعة أخرى، تعلو على لغة اللّسانيين، ومن ثم، وجب أن يكون للخطاب موضوع لسانيات أخرى، مكانها ما بعد الجملة، حتى ولو كان الخطاب ذاته مؤلفا من جمل فقط ([4])

هذا التصور قاد بارت إلى اعتبار القصة جملة كبيرة، شأنها في ذلك شأن أية جملة إثباتية، فالقصة تشارك بنيويا في الجملة، غير أنها لا تستطيع مطلقا أن تختزل نفسها إلى مجموعة من الجمل([5]) كما أن قراءتها لا تعني الانتقال من كلمة إلى أخرى، بل الانتقال من مستوى إلى آخر([6])

وهو طرح يتقاطع مع ذلك الذي يقدمه روجر فاولر(*R.Fowler*) في كتابه " اللّسانيات والرواية " حيث ينطلق فاولر من عقد المماثلة بين الجملة والنّص على مستوى التحليل اللساني، وهو يرى - في ذلك - أن الروايات مثلها مثل الجمل تتأسس على مقولات بنيوية، تشترك وعناصر بنية الجملة،لذا، نجده يتحدث عن بنيتي النّص السطحية والعميقة،

[1]- *Francine Mazière, L'analyse du discours (histoire et pratiques), collection que sais - je ?presse universitaire de France, Paris édition 1,juin 2005, p: 3*
[2] *-ibid.p:3*

[3] - رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ص:32
[4] - المرجع نفسه، ص:32
[5] - المرجع نفسه، ص:33
[6] - المرجع نفسه، ص:37

مع ما تحمله هاتان البنيتان من مكونات وعناصر، كما هو الحال بالنسبة لأية جملة لها بنية سطحية وأخرى عميقة ([1])

ومن ثم، فإن بارت يتّفق مع هاريس - من حيث المبدأ - في أن حدود الخطاب ينبغي أن لا تبقى رهينة حيز الجملة، بل يجب أن تكون ما وراءها،يقول بارت: " إن اللّسانيات إذْ تتوقّف عند حدود الجملة، فإنّنا نجد أن تحليل القصة يتوقّف عند حدود الخطاب، ولذا، يجب أن نتجاوز بعد ذلك إلى علم آخر للإشارة " ([2])

ورغم أن تخطّي الجملة أصبح أمرا واقعا في مجال تحليل الخطاب،مع هاريس ومن ساروا على نهجه،إلا أن هذا كلّه لم يكف لدفع الغموض الذي ظل يكتنف مفهوم " الخطاب " من جانب أن تجاوز الجملة طرح إشكالا آخر لا يقل تعقيدا عن الأول، ذاك هو التداخل الحاصل بين مفهوم " النّص " ومفهوم " الخطاب " إلى الحد الذي يصبح فيه من الصعب جدا تحديد معنى الثاني، ما لم يتم قبل ذلك تحديد معنى الأول، أو على الأقل ضبط معاييره.

ويكمن جوهر الإشكال في أنّه يكاد يندر وجود مفهوم واضح ودقيق لمصطلح " النّص" في إطار البحوث اللّسانية والدراسات الأدبية حيث شاع استخدامه، فبعضهم يحصر معناه في الخطاب المكتوب، أو الأثر الأدبي نفسه، والبعض الآخر يجعله مرادفا للخطاب، بينما يسعى فريق ثالث إلى توسيع دائرة الاستخدام إلى ما هو أبعد من ذلك ، متحدثا عن نص فيلمي أو نص موسيقي إلى غيره ([3])

في هذا، يـقر تون أ. فان ديك (*Teun A. van Dijk*) أنه من حيث المبدأ، ليس من الممكن تقديم تعريف معين للنّص، ولكنه - رغم ذلك - يمكن تحديد معايير ينبني عليها كل نص، ومن خلالها نستطيع التّمييز بين ما يمكن اعتباره نصا وما لا يمكن اعتباره كذلك، وحسب اعتقاده دائما، يكون ضروريا - وبالدرجة الأولى- تحديد ما نفهمه حدسيا من كلمة نص وما تدلّ عليه، فالنّص في بعده الأول مادة لفظية، قد تكون شفوية أو مكتوبة، حتى وإن كان مفهوم النص - عادة - يستعمل في اللّغة الجارية للدلالة على النّص المكتوب أو المطبوع ([4])

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:42

[2]- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة منذر عياشي، ص:76

[3] - *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, p:594*

[4]- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النّص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص:143

وهو في مظهره الثاني – وكما يمليه المتصور الحدسي للنّص – سلسلة من العبارات ذات طول معين، مع الإشارة إلى أن دلالة الطول هنا نسبية ، لأن نصا جيدا كما يرى فان ديك قد يختزل إلى جملة واحدة، أو كلمة واحدة ،كما في صيغة الأمر " تعال" ([1]) وهو رأي يتّفق تماما مع رأي تودوروف القائل : " بأن النّص يمكنه أن يتطابق مع جملة كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب كامل" ([2])

أما المعيار الأكثر أهمية عند فان ديك فيتمثّل في خاصية التّماسك التي تشكّل في النهاية وحدة النّص الكبرى([3]) التي يوجدها مبدأ التّماسك القائم على التتابع المنظـم والتّضافر المقنّن لوحدات النّص الصغرى، إذ " النّص في حده الأدنى هو ذلك النّسيج من القول، وتسلسل الجمل، والمتواليات، التي تتعالق فيما بينها لتخلق شروط التمظهر اللّغوي والاشتغال على اللّغة " ([4])

كما ينظـر إليه على أنّه " بنية شمولية لبـنى داخلية، من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة، إلى السياق إلى النّص، ثم إلى النّصوص الأخرى" ([5])

و لو لم يكن النّص كذلك، لتحول إلى مجرد ركام من الكلمات و الجمل، التي لا يربط بينها رابط سببي أو منطق دلالي، والتّماسك في أدنى صوره يبدأ من علاقة التجاور، بين كلمة لها علاقة وظيفية بكلمة سابقه لها ، وأخرى لاحقة لها، وتلك علاقة تتكون بشكل تدريجي، من كل كلمة تبرز في الجملة، لتكون أخيرا مجموعة علاقات تجاورية، هي وظيفة الوحدة ، وفي ذلك ينبغي أن تكون بين الكلمة وتلك التي تجاورها صلة تآلف لا تنافر، فكلمة " جاء " على صلة تبادلية مع " الرجل" مما يمكن التأليف بينهما " جاء الرجلُ " لكن كلمة " جاء " تتنافر مع فعل أخر مثل" غاب " فلا نستطيع أن نؤلّف بينهما فنقول "جاء غاب " ([6])

---

[1]- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النّص ، ص:144

[2]- المرجع نفسه، ص:109

[3]- المرجع نفسه، ص:145

[4]- بشير القمري: شعرية النّص الروائي، ص:10

[5]- عبد ا محمد الغذامي:الخطيئة والتّـكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح ،الكويت، ط3، 1993، ص:90

[6]- المرجع نفسه، ص:36

التّماسك بمعنى آخر " يتأسس على انتساب جملة ما سوية التركيب إلى سياق لغوي معين، والنّص يلبي مقتضيات الاتّـساق وشروطه، متى كانت الجمل المضمنة فيه محمولة على أنّها وحدات ملفوظية محتملة في السياق السابق " ([1])

فإذا جئنا إلى النّص السردي وجدنا أن ما يصنع تماسكه الخطّي والدلالي،هو أن تحيلَ الوحدات التي تكونه إلى أحداث ترتبط فيما بين بعضها البعض(بعلاقات سببية بشكل أساسي) وليس بالضرورة أن يعبر هذا التّماسك عن نفسه بشكل جلي، من خلال التّمظهر الخطّي لتسلسل الجمل، إذْ قد يظل ضمنيا، فللنّص السردي خصوصياته الشّكلية التي تميزه ([2])

و من خلال تلك العلاقات، يرى فان ديك أنّه باستطاعتنا – مثلا- اكتشاف حدث قصصي بمساعدة القضايا من مثل: ذهبت إلى المحطة/اشتريت بطاقة/ ارتددت إلى الرصيف/ صعدت القطار/ كما أن هذا الحدث نفسه، يمكن أن يعرض على مستوى عام وأشمل،عن طريق القضية الآتية " قمت برحلة في القطار " وهذه القضية الأخيرة تمثـّـل في الوقت نفسه موضوعا عاما لقصة أو رواية، تكون قد قُدمت فيها التفاصيل لرحلة في القطار([3])

ووفق هذا التّصور، يصبح بالإمكان التّمييز بين مستويات مختلفة في البنية الكبرى للنّص، حيث يمكن إيجاز الصفحة الأولى للقصة بقضية واحدة، وأما البـنى الكبرى المصاغة من صفحة إلى صفحة ومن فصل إلى فصل، فإنه يمكن اختزالها عن طريق الضوابط الكبرى، إلى قضايا كبرى ذات نظام عال، مما يسمح بتمييز الموضوع الخاص بمقطع من المقاطع، والموضوع الخاص بفصل من الفصول وهكذا، وصولا إلى موضوع الرواية العام، وتُسمى البنية الكبرى للرواية حينذاك -منظورا في تمامها- قصة الرواية ([4])

---

[1] - محمد الناصر العجيمي: سياق التّلفظ وقيمته في تحليل الخطاب تعميما والخطاب السردي تخصيصا، مجلة النقد الأدبي (فصول)، إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع62، صيف وخريف 2003، ص:59

[2] - منذر عياشي:العلاماتية وعلم النّص، ص:157

[3] - المرجع نفسه، ص:159

[4] - المرجع نفسه، ص:160

وعلى العموم ، يرى فان ديك أنّه في معظم الحالات توجد معايير نصية أو سياقية كافية، تجعلنا متيقّنين أنّنا إزاء نص، منها وجود بداية للنّص ونهاية له، سواء تعلّق الأمر بنص مكتوب أو شفوي، حيث تتم الإشارة إليهما على أنّهما كذلك، أي : البداية والنهاية ([1])

وبانتهاء النّص إلى امتلاك شكله النهائي- القائم على مبدأ التّماسك والوحدة- يصبح مفهومه عند كثير من الدارسين هو ذاته " الخطاب " كما يعـرفه بول ريكور: " النّص يعني الخطاب مسطورا ومنمقا على السواء " ([2]) وفـيه تتجلّى " للخطاب مراتب وسجلات تعبيرية تختلف في مقدار أناقتها (*Degrés de solennité*) في المستوى التركيبي والمعجمي والفونولوجي " ([3])

ومن دون شك فإن ثمة وظيفةً لعنصر " التنميق" الذي يدرجه بول ريكور كصفة تلازم هيئة الخطاب في تعريفه هذا، ولن تكون سوى وظيفة التأثير في المتلقي، باعتبار النّص/الخطاب رسالةً موجهة بالضرورة إلى متلقٍ(مستمع أو قارئ) بغض النّظر عن طبيعة مادة تلك الرسالة، وهو ما يركّز عليه إميل بنفنيست (*Emile Benveniste*) في تعريفه للخطاب الذي هو عنده " كلّ تلفّـظ يفترض متكلّما ومستمعا، حيث يسعى الأول إلى التّأثير في الثاني بكيفية ما " ([4])

فإن نحن انتقلنا من نص شفوي إلى نص مكتوب كالرواية - مثلا – فإن الأمر سيكون مختلفا في هذه الحال " إذْ يودع مصير الخطاب في أيدي الحروف المكتوبة لا الأصوات المنطوقة " ([5]) كما أنه " يتم عزل الرسالة عن مرسلها، وتنقطع الرابطة بينهما، فيتحول القول من عمل ملفوظ إلى عمل مكتوب، ولا يصبح المرسل قادرا على تدعيم مقولته بحركات منه، أو إشارات تكمل نواقصها، أو تنبه على مواطن النّـقص فيها، وإنّما تعتمد على نفسها، وعلى ما حمله إياها مرسلها من عناصر شاعرية، تكون قادرة على إيجاد طاقتها الإشارية، التي تنفذ إلى ذهن القارئ فتثير فيه أثرها الجمالي" ([6])

[1]- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النّص، ص:146

[2]- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ت سعيد الغانمي، ص:66

[3]- محمد الناصر العجيمي: سياق التّـلفظ وقيمته في تحليل الخطاب تعميما والخطاب السردي تخصيصا ، مجلة النقد الأدبي (فصول) ع 62 ، صيف وخريف 2003، ص:52

[4] -*Emile Benveniste,Problème de linguistique générale,édition Gallimard,Paris,1966,T I . p:241*

[5]- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:60

[6]- عبد ا محمد الغذامي: الخطيئة والتّكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص:24/25

هذا من جانب المرسل، أما من جانب المرسل إليه فالعلاقة بينه وبين الرسالة تتحول تحولا عميقا، حيث يتم استبدال علاقة المشافهة بعلاقة القراءة - التي هي أشد تعقيدا - و تلك العلاقة إنّما تنجم عن التّسطير المباشر للخطاب في شكل حروف مكتوبة ([1])

وهنا تثار قضايا كثيرة فيما لو كنّا إزاء نص روائي ، منها ما يتعلّق بهوية المرسل إليه أو المروي عليه (القارئ الحقيقي/القارئ الفعلي/ القارئ النموذجي) والمتكلّم في النّص، ووضعيات الراوي وتعدد الرواة، وقضية انفتاح النّص وانغلاقه، وغيرها من القضايا المتشعبة التي ترتبط جميعها بالخطاب.

وإنه بعد ذلك ، حتّى ولو سلّمنا بأن الخطاب هو النّص المنجز وقد بلغ تمامه كتابةً، والكتابة هي التّجلي التّام للخطاب كما يرى جاك دريدا (*Jacques Derrida*) ([2]) فإن ثمة حالات أخرى تظل تطرح الإشكال من جانبها، لا يتوانى فان ديك في إثارتها في بحثه، وهي لا تقل أهمية عما سبق له طرحه حول معايير النّص، حيث يرى أن تحقّق النّص بوصفه نصا - وكما تمليه المعايير- ليس أمرا ميسورا دائما ، فلا شك أن إنتاج نص ما، في ظروف معينة قد يوجد نصا غير متماسك ([3]) أو ربما غير مكتمل بالمرة ، ومثال ذلك النّصوص القصصية غير المكتملة لغساني كنفاني التي نُشرت بعد وفاته.

كما أنّنا سنتردد في حالات أخرى، بين نص وحيد أو مجموعة من النّصوص فيما يتعلّق بخطاب خاص، إذْ صحيح أنّه ليس من الصعب عموما أن نرى بأن القصة أو الرواية كل منهما تشكّل نصا وحيدا، ولكن هل الأمر نفسه بالنّسبة إلى مجموعة من القصص؟ يجيب فان ديك، بأنّه على الرغم من أن هذه النّصوص قد تُشكّل موضوعا واحدا (أو مجموعة واحدة) إلا أنّنا قد نميل إلى النّظر إليها بوصفها جمعا من النّصوص، لا نصا واحدا مفردا ([4])

وقياسا على ذلك تُطرح مثل هذه التساؤلات : ما عسى أن تكون الرواية الخماسية الأجزاء أو الثلاثية منها (*Trilogie*) ؟ هل هي نص واحد مجزأ إلى أجزاء ؟

[1]- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ترجمة سعيد الغانمي ، ص:60

[2]- المرجع نفسه،ص:56

[3]- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، ص:145

[4]- المرجع نفسه، ص:146/145

أم هي مجرد نصوص مغلقة، ولكنها متجانسة ومتآلفة من حيث البنى التي تُشكّلها؟ وهل نحن في هذه الحال إزاء خطاب واحد ؟ أم خطابات ؟

وهي مسألة يوجد حولها اختلاف شديد، فإذا أخذنا برأي عبد الملك مرتاض فإن " النّص أضيق دلالة من الخطاب، فهناك النّص الذي يطلَق على وحدة محددة من الكلام الأدبي مثل نص قصيدة، على حين أن الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية، وربما كل الكتابات الشعرية، فإذا قلنا مثلا: (الخطاب الشعري) فإنّنا نعمم كل ما قيل من شعر، على أنّنا لا نتوصل إلى هذه الدلالة الواسعة إذا قلنا النّص الشعري، الذي سيعني مساحة محددة من الشعر"([1]) وفي ذلك يعرف مرتاض الخطاب بأنه "خصوصية النّص ضمن الجنس الأدبي" ([2])

وهو رأي – وإن كان يبدو لي– في وجه من أوجهه مقنعا،إلا أنّه لا ينهي الإشكال، ولا يضع الحدود الفاصلة بين النّص والخطاب،كما أنه لا يلغي التداخل القائم بين مفهوميهما، بل، إن ذلك سيزيد الأمر تعقيدا، إذا علمنا أن ثمة من ينظر إلى النّص الواحد على أنه قد يتضمن أنواع من النصوص والخطابات المتداخلة.

وحسب تصوري، فإن لكلّ نص خطابه الخاص به، وأنّه لا يمكن تصور وجود أحدهما في غياب الآخر، و النّص في ذلك يتضمن وحدات نصية صغرى، تتشكّل وإياها وحدات خطابية صغرى، تتآلف وتتجانس لتكون في النهاية وحدة نّصية كبرى تشمل خطاب النص.

و النّص – كما أعتقد – ليس وحدةً مغلقة تماما على ذاتها، مثلما يذهب إليه البنيويون، بل أحسبه قابلا للانفتاح، وأحصر الانفتاح هنا في ما يتعلّق بفعل القراءة من جهة، وعلاقة النّص المفرد بنصوص أخرى، قد تكون امتدادا له، أو يكون امتدادا لها، من جهة ثانية.

ويبقى في نظري أن النّص لا يكرر نفسه البتّة، حتى و لو تم فيه استحضار جملة من النّصوص الغائبة عن طريق التّـناص (*Intertextualité*) كما في ثلاثية " **أرض السواد** " لعبد الرحمن منيف.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص:263

[2]- المرجع نفسه، ص:262

وهذا، لأن التّـناص كما وضحته الطروحاتُ النظرية والمقاربات التطبيقية لا يعني نقل نص من سياق إلى سياق جديد فحسب ، بل إنّه عملية تحويل و إعادة إنتاج لنصوص سابقة، يتم عزلها عن سياقها الأصلي، وتضمينها داخل سياق نصي جديد، وليس يشترط أن تكون تلك النّصوص المتناصة من جنس أدبي واحد ([1]) بل يكفي أن تتآلف في انسجام مع الوحدات النّصية الأخرى في السياق الذي يضمها جميعا، وفي هذا السياق يذهب الغذامي إلى القول، بأن النّص هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقها اللاواعي، ومثلما أن أي نص ناتج لها فإنه سيكون – أيضا- مقدمة لنصوص ستأتي، وهذا يجعل مبدأ " تداخل النصوص " منعطفا تمر به كل النصوص " ([2])

وهكذا ، فإنّنا عندما نقول " الخطاب الروائي " فمعناه أننا نقوم بعملية تصنيف أولى، تتبعها عملية تصنيف أخرى، في الأولى نعمد إلى تحديد صنف الـخطاب ضمن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النّص، انطلاقا من القواعد والمعايير العامة التي تحدد نوع الجنس.

بعدها يتم تصنيف خطاب النّص داخل حدود الجنس ذاته، بفرزه عن خطابات أخرى من بين خطابات تنتمي إلى جنس الواحد (آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف) فهذا تخصيص لخطاب، يندرج ضمن خطاب أشمل وأعم هو الخطاب الروائي، وحصرا " الخطاب الروائي العربي" والقصد من ذلك هو إبراز خصوصيات الخطاب الروائي عند روائي بعينه، في تميزه عن خطابات أخرى من نفس الجنس.

بل،إنّه حتى على مستوى التجربة الواحدة عند روائي بعينه، يمكن للنّصوص أن تتفاوت نسبيا في أشكالها وتقنيات بنائها الروائي، من جانب أن النّص لا يكرر نفسه كما سبق ذكره، بعلّة تنوع وتفاوت التجارب في حد ذاتها، ولنا في التجربة الروائية الطويلة لنجيب محفوظ ما من شأنه أن يؤكد ذلك.

و مثلها تجربة جمال الغيطاني المتميزة في تحولاتها المستمرة، والتي يمكن الاستناد إليها للاستدلال على ما ذهبت إليه، وهو ما يؤكده فيصل دراج بقوله : " بعد تجربة كتابية

---

[1]- حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2002، ص:103

[2] -عبد ا محمد الغذامي: تشريح النّص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ط1 ،1987، ص:81

حلّ فيها عبق الماضي طويلا، أنجز الغيطاني انعطافا لامعا في " حكايات المؤسسة " مبرهنا عن تجدد مدهش في تجربته الروائية، ينطوي العمل الجديد على ثلاث دلالات أساسية، تكشف الأولى وفي سياق نص الغيطاني عن تجدد غير متوقع في الأفق الكتابي ، فبعد أن بدا الغيطاني للبعض، قد استنام إلى نص مستقيم يستأنف اللاحق فيه ما سبقه، إذا به يخرج بنص جديد وكامل الجدة، وتخبر الثانية عن قلق مبدع متجدد،لا يرتاح إلى نموذج نهائي، حتى ولو كان النموذج قريبا منه وأثيرا لديه، أما الدلالة الثالثة فتؤكد حيوية الجنس الروائي، الذي يقترح دائما أشكالا جديدة تفيض على كل الأشكال القائمة " ([1])

وهذا لا يعني أن التجربة اللاّحقة عند روائي ما ستلغي كل أثر للتّجربة السابقة، بل، هي في أغلب الأحوال امتداد وإضافة لها، وفي ذلك تظل لكلّ روائي خصوصيات تميز خطابه الروائي بعمومه ، مقارنةً بما يمكن لخطاب روائي آخر أن يتميز به أيضا.

وهو ما يذهب إليه فيصل دراج مرة أخرى، متحدثا عن تجربة الغيطاني نفسها: " وقد يبدو ظاهريا أن نص الغيطاني محدود الجِدة، ولا يضيف جوهريا إلى تجربة المبدع السابقة، المكان كمجاز موجود عنده في أكثر من عمل، والسارد العليم يجثم فوق معظم أعماله، بل إن العمل الجديد قابل للقراءة على ضوء عمل سابق هو " شطح المدينة " وهذا كله صحيح، بيد أن الغيطاني في حكايات المؤسسة يدمج جملة عناصر قديمة وجديدة في بنية روائية جديدة كليا، تغاير ما أخذ به وتختلف عما ألّفه، إن لم تكن قلبا لطريقته السابقة في الكتابة ([2])

في هذا الإطار، يكشف لنا ذلك التّميز في خطاب روائي ما، عن التقاطع القائم بين النصوص التي تندرج ضمنه، من حيث شكلُها وبناؤها عند روائي معين، إلى الحد الذي يتبدى لنا فيه أنها جميعها تندرج ضمن خطاب مخصوص، له قواعده وطرق اشتغاله الخاصة به، دون سواه من الخطابات التي تنضوي ضمن الجنس الواحد.

وأكثر ما يتحقّق ذلك التقاطع في رواية ثلاثية أو خماسية، تتحول فيها الأجزاء إلى وحدات نصية كبرى، تكمل بعضها البعض، لتُشكّل في النهاية وحدةَ خطاب الثلاثية أو الخماسية، حيث يؤدي إقصاء أي جزء من تلك الأجزاء إلى خلخلة منطق الخطاب كلّه بناء ودلالةً، وسيكون القارئ أول من يستشعر الخلل الحاصل، لما سيحدثه إقصاء ذلك

[1] - فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،1999، ص:248

[2] - المرجع نفسه، ص:249/248

الجزء من ثغرات، وفجوات تخلق نوعا من التّشويش في ذهن القارئ، بافتقاد الخطاب لوحدة من وحداته الأساسية.

ووجدها الدراسة التطبيقية لمكونات و آليات اشتغال الخطاب في تلك الثلاثية - أو الخماسية - هي التي من شأنها أن تؤكد لنا ذلك، أما عن طبيعة المكونات وما نعنيه بها، فهي تتحدد من خلال التّعريف الذي نعطيه للخطاب الروائي ذاته، كون مفهوم الخطاب يتعدد، بتعدد اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب الروائي عند ذوي الاختصاص أنفسهم، ومن ثم، فإن التعريفات التي يقدمها هؤلاء هي تارة متداخلة مع بعضها البعض، و تارة أخرى مكملة لبعضها الآخر، بينما هي متباعدة كلّ التّباعد أحيانا،مما يثير كثيرا من الإشكال([1])

عند هذا الحد، يصبح ضروريا تحديد مفهوم الخطاب الروائي، استنادا إلى رؤية ما، أو انطلاقا من تصورات اتجاه بعينه، و إلا تعذّر علينا - أصلا - تحديد مكوناته، وهذا يقتضي بدءا تحديد مفهوم الرواية أو ضبط معاييرها على الأقل، وهو ما ليس بالأمر السهل دائما، بحكم أنه لا يوجد لها تعريفٌ محدد يمكن اتخاذه معيارا لتحديد مكونات خطابها بالدقة التي نبتغيها.

وتكمن صعوبة تعريف الرواية في جملة من الخصائص التي تميزها كجنس أدبي، فهي نوع حديث النشأة – نسبيا - مقارنة بالأنواع الأدبية العتيقة كالملحمة و التراجيديا و الكوميديا، أو هي كما يصفها أوستين وارين (*Austen Warren*) حفيد للملحمة والمسرحية اللتين تُعتبران شكلين أدبين عظيمين في تاريخ الأدب الإنساني ([2]) أما جوليا كريستيفا (*Julia Kristiva*) فتنظر إليها على أنها حكي ما بعد الملحمي، الذي أخذ شكله في أوروبا في نهاية العصر الوسيط ([3]) وإذا كانت تلك الأشكال العتيقة قد اكتملت أشكالها، وباتت مهيأة للزوال تدريجيا - ومنذ أمد بعيد - فإن الرواية هي الجنس الوحيد الذي يظلّ قابلا للتّطور، والتجدد في كل آن ([4]) ومن ثم ، فإنّه لا توجد للرواية قواعد قارة، بل، هي متجددة ومتغيرة باستمرار، ولا يمكن الإمساك بها.

---

[1]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص:26

[2]- رينيه ويليك و أوستن وارين : نـظرية الأدب : ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان ، 1987، ص:221

[3] -*Julia Kristiva ,Le texte du roman, Edition Mouton Publishers (The Hague,paris) 3 édit,1979, p:16*

[4]- *Mickhail Bakhtine,Esthétique et théorie du roman ,traduit du russe par Daria Olivier,édition Gallimard ,1978,p:441*

وقد نشأت الرواية أول ما نشأت من الأشكال السردية غير الخيالية : الرسائل و اليوميات و المذكرات أو السير، و تاريخ الأخبار أو التاريخ بشكل عام، و يمكن القول - بمعنى آخر- أنّها تطورت عن الوثائق ([1])

وهو نفسه ما يذهب إليه ميخائيل باختين (*Mickhail Bakhtine*) في تحديده لخصائص الرواية، موسعا من دائرة الأنواع التي يمكن للرواية أن تحتويها، فهو ير ى أنّها تقبل احتواء كلّ الأجناس الأدبية (القصص القصيرة والأشعار والمقاطع المسرحية) كما تستقطب إليها (دراسة العادات والنصوص البلاغية والعلمية والدينية وغيرها) وهي من حيث المبدأ تقبل احتواء كل نوع، و إنه كما يرى باختين يندر أن نجد نوعا من الأنواع المذكورة لم يسبق له وأن ُأدمج من طرف روائي أو آخر، ومع ذلك فقد حافظت تلك الأجناس المدمجة في الرواية على استقلالية أشكالها، وعلى أصالتها اللّغوية والأسلوبية، وهو ما يجعل خطاب الرواية ثريا بتعدد الأصوات أو اللّغات فيها (*Plurilinguisme*) ([2])

وإن الرواية بهذا الوصف لهي كما يعرفها شيفريف (*Chevirev*) " عصارة خليط جديد ومعاصر من الأجناس الشّعرية، فيه تتكافأ العناصر الملحمية والدرامية والغنائية " ([3]) وهذا ما يزيد من صعوبة ضبط تعريف لها.

وقد يصبح لبعض الأنواع المـدمجة في الرواية دور هام في بنائها، وهو الذي يحدد أحيانا بنيتها الكلّية، وكذلك صنف نوعها الروائي، من بينها : الاعترافات واليوميات وقصص الرحلات والسير والرسائل، فهذه الأنواع لا تشارك فقط في بناء الرواية،وإنّما تعطي الرواية شكلها العام، وتحدد صنفها أيضا : كرواية الاعترافات، ورواية السيرة وغيرها ([4])

وقد حدد باختين ثلاث خصائص تميز الرواية عن الأنواع الأخرى : الأولى وتتمثل في التّعددية اللّغوية الماثلة في خطابها، والثانية تتمثل في طابع التحولات الجذرية للبنية الزمنية،أي: علاقتها بالعرض الأدبي، أما الثالثة فهي تميز البنية الجديدة للعرض الأدبي في شدة ارتباطها بالحاضر (الآنية) في استمرار يته ([5])

وفي ذلك ما يدلّ على أن الرواية ليست مجرد قصة ذات حبكة بسيطة التّركيب، كما أنّها ليست سردا لأحداث واقعية متعاقبة، مثلما تقدمه لنا كتب التاريخ أو السير، وإنّما

---

[1]- رينيه ويليك و أوستن وارين: نظريّة الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، ص:226

[2]- *Mickhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman ,p:141*

[3]- *ibid. p: I41*

[4]- *ibid. p:141*

[5] - *ibid. p:441*

هي صياغة بنائية متميزة، من خلالها تنشأ القصة مختلفة ومفارقة لمرجعها (هذا ، إن وجد لها مرجع واقعي) فتصبح كأن لا وجود لها خارج روايتها، ومعنى هذا، أن ما يحد الرواية إنّما روائيتها، أي : تميزها كشكل روائي فني ([1])

ويميل العديد من المهتمين بالرواية إلى الفصل بين الحدث الروائي المتخيل ومثيله في الواقع، فالرواية لا يمكنها أبدا أن تكون نسخة عن الواقع وأحداثه، حتى وإن بدا لنا شيء من التماثل والتطابق أحيانا،لأن الرواية تخييل (*Fiction*) لذا، يرى ميشال زيرافا (*Michel Zéraffa*) أن للرواية مستويين، فهي في مستواها الأول: نوع نثري سردي، وهي في مستواها الثاني عرض لقصة خيالية، وأن الرواية في أجزائها كما في كلّها تبرز في شكل خطاب موجه (إلى قارئ) لكي يحدث مفعولا جماليا ([2])

وقد أشار هنري جيمس (*Henry James*) في كتابه " فن الخيال" إلى أن موضوع الرواية لا يهم كثيرا، مادام أن موضوعها يكون قد تم فرضه على الكاتب من جهة المجتمع، أو الوسط الثقافي بدله، فالأهمية – في ذلك- إنّما تكمن في الكتابة وتكوين الأثر لا في المضمون ([3])

وحتّى بالنسبة لأولئك الذين يربطون الرواية عادة بالواقع المباشر وبأحداثه، يرون أنّها لا تنقل الواقع بعينه وإنما تعيد تشكيله، يقول بول ريكور: " لا ينقل النّص الواقع الفعلي مباشرة، بل إنّه ينقله بحسب مقتضيات سردية، توجهها أعراف النّوع، لكنه من ناحية أخرى، ليس بالمغلق على ذاته، بل هو تحويل لتجربة معيشة للوجود " ([4])

وهو ما يذهب إليه محمود أمين العالم بالقول: " الرواية بنية زمنية متخيلة خاصة داخل البنية الحدثية الواقعية، أو بتعبير آخر – أكثر عينية وتحديدا - هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي، وقد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا أو عاما، ذاتيا أو مجتمعيا،

---

[1]- يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، ص:56

[2]- ميشال زيرافا وآخرون : الأدب والأنواع الأدبية ، ترجمة طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1985، ص:125

[3]- المرجع نفسه، ص:125

[4]- ديفيد وورد : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:31

فقد يكون تاريخا لشخص، أو لحدث، أو لموقف، أو لخبرة،أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعي، إلى غير ذلك " ([1])

وتُعطى لخاصية التّخييل هذه أهمية كبرى في تعريف الرواية، فضلا عن الخصائص التي تم ذكرها سابقا ، في هذا الشأن يقول لورانزو مينود (*Lorenzo Menoud*) :
" لدينا دوما هذا الانطباع ونحن نقرأ رواية أن النّص يقـدم إلينا بوصفه تخييلا، وأن كلماته وجمله لها خصوصية لا نجدها في كتابات أخرى، بالإضافة إلى بنية التّخييل، ومنطقها السردي (التّلفظ ،الزمنية وغيرها) ثم أسلوبها الذي يتجلى زاخرا بمعطيات خطابية تدفعنا إلى تصنيفه بهذا الشكل " ([2]) ثمة عنصر آخر مهم تقوم عليه الرواية، ذاك هو عنصر الزمن " فمن تقاليد الرواية أن تأخذ البعد الزمني مأخذا جديا " ([3]) حتى وإن كان هذا العنصر لا تختص به الرواية وحدها دون الأنواع الأدبية الأخرى،غير أن طرق اشتغاله في الرواية تجعله متميزا في خطابها، مقارنة مع زمن الحكاية أو زمن المسرحية.

وهو زمن مختلف عن زمن الواقع، فساعات الرواية – مثلا- تشير إلى وقت مختلف تماما عن الوقت الحقيقي،لذا، وجب فصله عن الزمن الواقعي، والنّظر إليه على أنّه سمة مرفولوجية، باعتباره ملمحا من ملامح الأسلوب كالحوار ([4]) يضاف إليه، أن الروائي عادة ما يعمد إلى تحطيم خطية الزمن، وخلخلة منطقه القائم على مبدأ التّـتابع، فتتلاشى الخطية ويحدث التداخل من خلال القفزات وتوقيف السرد، والعودة إلى الوراء وغيرها من التّقنيات الزمنية.

والرواية كما يرى تودوروف هي أقرب ما تكون إلى القصة القصيرة (*La nouvelle*) لكنهما مختلفان من حيث البنية، فالقصة تعود في أصولها إلى الحكاية الخرافية، على خلاف الرواية التي استمدت وجودها من التاريخ وقصص الرحلات ([5])

---

[1]- محمود أمين العالم:الرواية بين زمنيتها وزمنها، مقاربة مبدئية عامة،مجلة النقد الأدبي(فصول)،إصدارات الهيئة العامة للكتاب،القاهرة ، مصر،ع1، م12، ربيع1993، ص:13

[2]- *Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ?chemins philosophiques,collection dirigée par Roger Pouivet, Librairie philosophique J.Vrin,Paris ,2005,p: 9*

[3] - رينيه ويليك و أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، ص:224

[4] - كانديدو بيريث جاييجو: الفضاء – الزمن اقتراب سوسيولوجي ، ترجمة محمد أبو العطا ، مجلة النقد الأدبي(فصول)،ع2 ، م12، صيف ،1993، ص:69

[5]- *Tzvetan Todorov ,Théorie de la littérature, p:202*

وفق هذا التّصور - و من زاوية أخرى - يرى فريدريك ديلوفر(*Frédéric Deloffre*) أن القصة القصيرة (الحديثة) باتت عبارة عن رواية صغيرة ، من جانب " أنّنا لم نعد نرى تلك الروايات الضخمة ذات الألفين أو الثلاثة آلاف صفحة المليئة بالمغامرات الرومانسية، التي تجري أحداثها في الزمن القديم،إلا أن القصص القصيرة انتقلت من الصفحتين أو الثلاث صفحات في نهاية القرن الخامس عشر، إلى المئة و المئتين صفحة في النصف الأول من القرن السابع عشر، فقد أصبحت تصل الآن إلى الثلاث أو الأربعمائة صفحة حتى أكثر، ونجد فيها موضوعات معقّدة وشخصيات متعددة وتقنية منتظمة " ([1])

غير أن ايخانبوم (*Eikhenbaum*) يشدد على أنّه توجد فوارق جوهرية بين الرواية والقصة القصيرة، ومنها : أن قواعد بناء الحبكة في الرواية تختلف عنها في القصة القصيرة ، بحيث أن نهاية الرواية – مثلا- تكون بمثابة لحظة إضعاف (*Affaiblissement*) وليست لحظة تقوية ودعم (*Renforcement*) وأن نهاية الرواية - حسب ما يذهب إليه ايخانبوم – هي في غالب الأحيان معلومة سلفا، نتبينها في موضع ما قبل نهاية الرواية الفعلية، بينما تتميز النهاية في القصة القصيرة بكونها تحيل دوما إلى ما هو غير متوقّع ([2])

ومهما تكن العلاقة الموجودة بين الرواية والقصة القصيرة ، و انطلاقا من الخصائص التي تميز الرواية – كما بينها باختين – تبقى الرواية جنسا أدبيا فريدا من نوعه، يصعب تعريفه، وقد لاحظ بيرسي لوبوك (*Percy Lubbok*) أنّه " بالرغم من الاعتراف المبدئي والجماعي بوجود شكل معين للرواية ، فإن أحدا لم يستطع - قط - أن يحصل على معرفة دقيقة بعناصره ومكوناته " ([3]) و يسلم بيرسي بأن تعدد المكونات والأساليب هي سمة من سمات هذا الشّكل الفني البالغ التّعقيد، خاصة مع تنوع طرائق اشتغال الروائيين على المادة الحكائية للرواية ([4])

وقد لفتت طريقة اشتغال الروائيين على المادة الحكائية - في الخطاب الروائي- العديد من الباحثين والدارسين، ومن هذا المنطلق يتبنّى سعيد يقطين في كتابه " تحليل الخطاب " المفهوم الشكلاني للخطاب ، الذي يرى فيه أصحابه أن " الخطاب ليس

---

[1]- ميشال زيرافا وآخرون : الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار، ص:119

[2]- *Tzvetan Todorov,Poétique de la prose,collection poétique,Editions du Seuil,Paris ,p:21*

[3]- حسن بحراوي : بنية الشّكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1990، ص:16

[4] - المرجع نفسه، ص:17

سوى الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، فقد تكون الحكاية واحدة لكن ما يتغير هو " الخطاب " في كتابتها ونظمها " ([1]) بمعنى طريقة الاشتغال على تلك المادة.

في هذا، يرى تودوروف أن ليست الأحداث المحكية هي التي تهم الباحث أو محلّل الخطاب الروائي، وإنّما تلك الطريقة التي بواسطتها يتسنّى لنا التعرف على الأحداث، وليست تلك الطريقة سوى الخطاب ([2])

ولم يكن هذا التّعقيد - الذي نواجهه حين نبحث عن تعريف للرواية - ليمنع الباحثين من محاولة فهم أهم مكوناتها ودراستها " وضمن هذه المحاولات طلعت علينا نظرية الرواية بعدد من الخطط، والمداخل التي ترى أنّها أكثر ملاءمة لتحليل النّص الروائي، باعتباره نمطا خاصا من الخطاب الأدبي، ويمكن أن تستشهد في هذا الصدد بتحليلات الرؤيات ووجهات النّظر، كما ظهرت عند لوبوك و بويون (*J.Pouillon*) و بوث (w.*G.Booth*) هناك أيضا تلك التحليلات القائمة على التّمييز بين القصة والخطاب، والتي يتّجه فيها الناقد إلى الاهتمام باتفاقية الزمن الروائي، ومحاولة فهم العلاقات بين التخيل و الحكي" ([3])

ويعد تودوروف أحد أبرز الدارسين في مجال التّنظير السردي ، فقد عمد إلى التّمييز بين مستويين كبيرين هما: القصة (وتحتوي على منطق الأشخاص والأفعال) ثمّ الخطاب (ويحتوي على أزمنة القصة (*Les Temps*) ووجوهها (*Les aspects*) وصيغها (*Modes*) ([4]) وهي المكونات الأساسية للخطاب في نظره ، والتي كانت محل انشغاله وموضوع بحثه.

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:07

[2] - المرجع نفسه، ص:29

[3] - حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:18

[4] - *Roland Barthes ,W. kayser, W .C.Booth, Ph.Hamon,Poétique du récit,p:14*

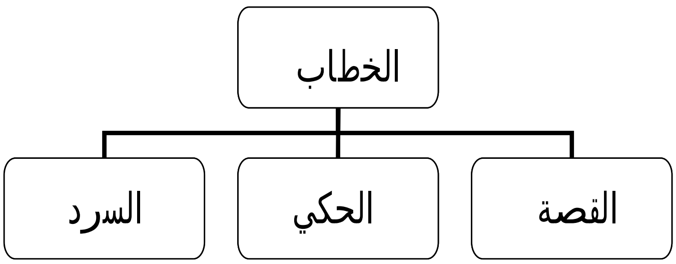
أما جيرار جنيت،والذي لا يقل شأنه عن تودوروف في هذا المجال، فقد تجاوز التقسيم الثنائي - عند تودوروف - إلى جعله ذي ثلاث مستويات ([1]):

أ- القصة *(Histoire)* ⟵ المدلول أو المضمون السردي

ب- الحكي *(Récit)* ⟵ الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النّص السردي ذاته

ج - السرد (*Narration*) ⟵ الفعل المنتج للسرد

ووفق منظوره هذا، يرى أن تحليل الخطاب ينبغي أن يدرس العلاقة بين " الخطاب " و" القصة " من جهة ، و العلاقة بين " الخطاب " و" السّرد" من جهة أخرى ([2])



لكن جنيت وعلى غرار تودوروف يرى أن الحكي - الذي هو عنده بمعنى الخطاب - هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا، إذ القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في إطار العلاقة مع الحكي أو الخطاب السردي ([3])

يتّضح لنا من خلال معاينة العلاقات التي حددها جنيت، ومن خلال التّمييز الذي قدمه تودوروف حول القصة والخطاب، أن القصة التي هي عبارة عن المادة الحكائية للرواية ليس لها بالغ الأهمية، إذا ما تم عزلها عن بنية الخطاب الروائي، وأن الخطاب الروائي ليس في نهاية الأمر سوى الطريقة التي يتم بها عرض المادة الحكائية الروائية كما هو عند الشّكلانيين.

[1]- *Gérard Genette ,Figures III,p:72*
[2] - *ibid. p:72*

[3] - سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي، ص:40

وتبدو – لي- تلك المكونات التي ضبطها تودوروف، في عرضه للخصائص التي تنقلنا من الخطاب العادي إلى خطاب التّخييل (أي : الخطاب الروائي) بأنّها مكونات أساسية، أحسب أن مقاربتها تكفي لمعرفة أهم الخصائص التي تميز خطابا روائيا عن غيره، ومن ثم، بإمكانها أن تكشف لنا عن آليات اشتغال مكونات السرد في الرواية، وتلك المكونات هي : الصيغة (*Mode*) والزمن (*Temps*) والرؤية (*Vision*) ([1])

علما أن كلّ مكون من تلك المكونات تتفرع عنه عناصر متعددة ، تختلف طرق تحليلها، باختلاف وجهات نظر أصحابها وتباينها أحيانا ، وفي هذا سأستبعد من الآراء ما يبدو لي فيه تعسف ضد أدبية النّص، أو ما يطرح تعقيدات جمة، لا تخدم ما تسعى إليه هذه الدراسة، وبالمقابل سأعمد إلى استثمار مختلف الآراء، التي لا أجدها تتناقض، والتي تخدم غرض الدراسة.

[1]- *Tzvetan Todorov,Qu'est-ce que le structuralisme,2.poétique ,éditions du Seuil,Paris,1968,p:50*

الفصـل الأوَّل

التَّخييل الروائي وآلياتُ اشتغاله

في " أرض السَّواد "

1- التّخييل السَّردي والعوالم المُـــــــمْكِنة

2– آليات اشتغال التّخييل السَّردي في " أرض السَّواد "

1 – التّخييل السردي والعوالم الممكنة:

يوصف خطاب الرواية بأنّه جنس من التّخييل *(Fiction)* و التّخييل في بعد من أبعاده نوع من المخادعة أو الإيهام الفنّي كما يرى أهل الاختصاص، وقد سبق لليتري *(Littré)* أن عرف الرواية بأنّها " قصّة مضللة كُتبتْ نثرا " (1) فهي تروي عالما افتراضيا، يلغي معادلة التّطابق بين عالم التّخييل وعالم الواقع، بل ويحيلها إلى درجة الصفر*(Dénotation nulle)*(2) و إلا - كما يقول سعيد بنكراد- فلا داعي للحديث عن عالمين،إذا كان العالم الأول(عالم التّخييل) مجرد نسخة عن العالم الثاني(العالم الواقعي) يحاكيه ويعيد إنتاج عناصره (3)

غير أن الأمر لا يبدو بهذه البساطة، فقد طرحت قضية التّمييز بين خطاب التّخييل و ما هو ليس تخييلا (*Non –fiction*) إشكالا كبيرا عند الدارسين، يعيدنا إلى الإشكال القائم حول حدود النّص وماهيته، بين كونه نصا مغلقا على ذاته، وكونه مفتوحا قابلا للتّأويل والإحالات، وفي ذلك تُطرح العديد من الأسئلة: فعلى أي أساس يمكن اعتبار ما يروى تخييلا أو ليس تخييلا؟ هل يكون ذلك انطلاقا من بنية النّص ذاتها ؟ أم من خلال معرفة نوايا المؤلّف ؟ أم بالاحتكام إلى القارئ في نهاية المطاف ؟

فقد ذهب جوهن سارل *(John Searle)* إلى أنه إذا كان من المستحيل أن يتم تمويه شيء أو اللّجوء إلى المغالطة دون وجود نية مقصودة، فإنه لا يمكن إثبات ما إذا كان الخطاب تخييلا أو ليس كذلك، إلا من خلال معرفة نوايا ومقاصد الكاتب ذاتها (4) وّأنه حسب رأيه " لا توجد خاصية نصية، تركيبية أو دلالية يمكن الاعتماد عليها لإثبات صفة التخييل في الأثر الأدبي " (5)

بينما يرى بول ريكور أن قصد المؤلّف ومعنى النص يكفّان عن التطابق والتّمازج في الخطاب المكتوب، على خلاف ما نجده في الخطاب المنطوق، حيث يتداخل القصد الذاتي

---

[1] -*Charles Haroche,Les langages du roman ,les éditeurs français réunis,Paris ,1976,p:53*

[2] - *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage,p:373*

[3] - سعيد بنكراد: النّص السردي نحو سميائيات للإيديولوجيا، ص:29

[4] -*Lorenzo Menoud ,Qu’est-ce que la fiction ?p:13*

[5] - *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage,p:382*

للمتكلم مع معنى الخطاب، ففي الخطاب المكتوب يصبح القصد الذهني للمؤلّف منفصلا عن المعنى اللّفظي للنّص، ومنه، يصبح ما كان يعنيه المؤلّف شيئا منفصلا عما أصبح يعنيه النّص مكتوبا، وهنا يصير النّص أكثر أهمية مما كان يقصده المؤلّف حين كتبه ([1])

وأما كندال والتن *(Kendall Walton)* فإنه يقف موقف المعارض لرأي سارل، فهو يعتقد أن ما ذهب إليه هذا الأخير ليس معيارا لإثبات أو نفي خاصية التّخييل في الخطاب، بل، إن الوظيفة الثقافية والاجتماعية وحدها هي التي بإمكانها أن تحدد لنا ذلك **(**[2] **)** أي: من خلال ما يفرضه ترسب الأفكار والمعتقدات في الذاكرة الجماعية، ومن ثم، في مخيلة القارئ، باعتباره كائنا اجتماعيا ينتمي إلى وسط ثقافي له تأثيراته.

ودليل والتن أن ما نعتبره نحن ضربا من الخيال و اللاّمعقول في الأسطورة الإغريقية، كان عند القدامى الإغريق بمثابة حقائق لا يطالها أي شك **(**[3]**)** وقد ركّز اهتمامه في طرحه هذا على عنصر التخيل (*Imagination*) وعنده أن أي أثر أدبي أو مقطع منه إذا ما كانت وظيفته هي إثارة الخيال فهو - إذن - تخييل ([4])

في نفس الاتجاه، يذهب جريجوري كيري (*Gregory Currie*) إلى أن الاعتقاد الذي يترتّب أثناء قراءة الأثر، هو ما يمكن اتخاذه معيارا لتحديد صفة التخييل أو انعدامها في الخطاب، لكن كيري على خلاف والتن لا يجعل نشاط التخيل مركز اهتمامه **(**[5]**)**

يتبين من خلال ما ذهب إليه كل من والتن و سارل أنهما غيبا الجانب الشكلي و معه الوظيفة الجمالية للتّخييل *(Fonction esthétique)* فالأدب هو قبل كل شيء فن لغوي مثلما يذهب إليه جيرار جينت ، وكما ينص على ذلك مفهوم الأدبية عند جاكبسون **(**[6]**)**

وهو فن تتعرض فيه اللّغة لقوانين نوع من التّصنيع، يسمح بإنتاج الأعمال الأدبية، وتوسيع أعمال الخطاب ، فتكون القصائد والقصص والروايات هي أعمال الخطاب المنتجة،

---

[1] - بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:61

[2] **-** *Lorenzo Menoud ,Qu’est-ce que la fiction ? p:16*

[3] *- ibid. p:17*

[4] *- ibid. p:25*

[5] *- ibid. p:26*

[6] *- Gérard Genette,Fiction et diction(Précédé de introduction à l’architexte) Éditions du Seuil,Paris 2004,p.91*

وأما الوسائل التوليدية التي نسميها بالأنواع الأدبية فهي القوانين التقنية التي تشرف على إنتاجه ([1])

و حيث أن مادة الخطاب الأساسية هي اللّغة، فإن خطاب التخييل ينشأ بشكل أو آخر من خلال كيفية الاشتغال على تلك المادة، في إطار تلك القوانين التي يشير إليها ريكور، و هنا يميز جنيت بين خطاب قولي يخلو من التخييل *(Diction)* وخطاب سردي يقوم أساسا على التّخييل (*Fiction*) فيرى أن الأول ذو طابع موضوعاتي (*Thématique*) قد يحدث حقيقةً ردة فعل قوية أثناء تلقيه، ولكن ليس من ناحية شكله وإنما من ناحية مضمونه، ومثال ذلك ما ينقله مؤرخ أو كاتب سيرة من أحداث واقعية، فتكون الاستجابة الجمالية لمثل هذا الخطاب، من جهة العناية بالأحداث في حد ذاتها،لا من حيث الطريقة التي تم بها تقديم تلك الأحداث ([2])

وأما النّوع الثاني والذي هو خطاب التّخييل (الحكي) فإنّه يحتوي على قصة تقوم على أساس حبكة فنية (*Intrigue*)([3]) وكل حبكة إنما تستند إلى رؤية معينة، يعمد الكاتب من خلالها إلى استخدام تقنيات سردية، واستحضار أدوات أسلوبية، تجعل خطاب التّخييل متميزا كل التّميز عن نوع الخطاب الذي يخلو من التّخييل " فالخطاب السردي لا يعكس فقط ، أو يدون تدوينا سلبيا - وحسب - عالما مصنوعا سلفا، بل، ينشىء المادة المعطاة في الإدراك والتأمل ويطوعها، ويخلق منها شيئا جديدا " ([4])

وفي ذلك يقول سعيد بنكراد: " التحول من القصة إلى النّص السردي يقتضي استحضار سلسلة من العمليات التي تقوم بتكسير الطابع المتّصل للمادة القصصية، وتقدمها وفق صياغة خاصة، هي ما يشكّل - في نهاية الأمر- الأثر الجمالي، فقد يحدث ألا تمتلك القصة على مستوى محتواها الحدثي أي تأثير، إلا أن طريقة بنائها، وطريقة توزيع أحداثها، وزمانها، وفضائها، وبناء شخصياتها، يجعل منها نصا مولدا لسلسلة من الآثار الجمالية " ([5])

---

[1] - بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:61

[2] -*Gérard Genette,Fiction et diction,p:115*

[3] - *ibid. p:116*

[4]- ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:200

[5] - سعيد بنكراد : النّص السردي نحو سميائيات للإيديولوجيا، ص:26

وعلى خلاف ما ذهب إليه سارل ، فإن جيرار جنيت يرى أنه توجد علامات نصية معينة يمكن من خلالها التعرف على خطاب التّخييل مقارنة بما سواه ، وهذه العلامات لا نعثر عليها - بالضرورة – بشكل منتظم داخل النّص،إنما نعثر عليها في ثنايا النّص أو ما يحيط به (*Paratexte*) ، ومن تلك العلامات النّصية التي حددها جنيت، ما يلي: ([1])

أ- ورود إشارة على الغلاف الخارجي للنّص تدل على جنسه (رواية - قصص قصيرة)
ب- وجود ملفوظ يحيل على ما هو غير حقيقي أو ما لا يمكن *تصديقه* (*Enoncé invraisemblable*) كما في المقطع التالي : (حدثتْ شجرة البلوط نبتة القصب)
ت – استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر
ح - الإحالات الخاصة بأسماء الشخصيات (أسماء أسطورية/ تاريخية / مجازية)
هـ - أسلوب الافتتاحيات، من مثل التعبير الشائع في الفرنسية (Il était une fois)

بالإضافة إلى هذا كلّه يذكر جيرار جنيت – بالاستناد إلى آراء أرسطو - أن الأثر التّخييلي هو بالدرجة الأولى عمل إبداعي، يعمد فيه مبدعه إلى الابتكار ، فالروائي يبتكر الشخصية ، ويتخيل الأحداث ويقوم بترتيبها ونسج خيوطها ، وهو غالبا ما يسقط الإشارات الزمنية المحددة ، وكثيرا من التفاصيل والأحداث ، وهذا ليس هو نفسه ما يقوم به كاتب السيرة أو المؤرخ أو الصحفي ، فكلّ واحد من هؤلاء إنّما ينطلق مما هو معطى له سلفا (فالأشخاص والأزمنة والأمكنة وحتى الأحداث محددة مسبقا في الواقع) ومنه فإن العمل الذي ينجزه المؤرخ أو كاتب السيرة ،هو بمثابة نقل لمادة وثائقية جاهزة بمعنى من المعاني([2]) وتحويلها إلى مادة كتابية تخلو من التّخييل،حتى وإن اتّصفت تلك الكتابة في جانب من جوانبها بميزة الأدبية.

فالأدبية لا تقتصر فقط على ما هو تخييل، يقول جابر عصفور" إن كل سيرة ذاتية مهما كانت وثائقية لا تخلو من عنصر أدبي مهما تضاءلت درجة حضوره ، فالوظيفة الأدبية

---

[1] -*Gérard Genette,Fiction et diction,p:163*
[2] - *ibid.p:227*

لا تختفي- قط- من الحدث الكلامي لكتابة السيرة الذاتية، حتى لو سيطرت عليها الوظيفة الإشارية للّغة " ([1])

من ناحية أخرى، لا ينفي جينت التداخل بين الواقعي والمتخيل، وهو يرى أن كثيرا من الآثار الأدبية هي مزيج بين الواقعي والمتخيل، أو على الأقل فإنه توجد وساطة بينهما، ونموذج ذلك : الرواية التاريخية و رواية السيرة ([2])

ومع هذا، فإن ما يقوم به مؤلّف الرواية التاريخية أو كاتب رواية السيرة من تغييرات وإضافات، واستخدام لتقنيات سردية مختلفة - هذا كله - سيضفي على عمله طابعا تخييليا، يجعله في نهاية المطاف مختلفا عن عمل المؤرخ، أو كاتب السيرة في كثير من الجوانب.

لذا، ينبه أوستن وارين إلى أن خطرا مضادا بات يهدد الرواية باعتبارها فنا أدبيا، ويتمثّل في الاتجاه الخاطئ لتحميل الرواية أكثر مما تحتمل من الجد، أي: أن تؤخذ على أنها وثيقة أو تأريخ أو حالة اعتراف أو قصة واقعية ، كما تعلن هي ذاتها – أحيانا- عنه، وهذا بقصد المخادعة أو الإيهام ([3])

وفي المقابل، ينبغي ألا ينظر إلى خطاب التّخييل على أنّه نقيض لما هو واقعي وموجود، ومن ثم، نفي التّخييل عن كل خطاب له مرجعية واقعية ([4]) لأننا إذا سلّمنا بذلك، سنلغي - في هذه الحال- عددا هائلا من الخطابات التّخييلية، كونها تستمد عناصرها الأساسية مما هو واقعي و ما هو موجود بالفعل.

وتكمن صعوبة الفصل التام بين الواقعي والسردي في كون " العوالم النّصية على درجة كبيرة من التّركيب والتّعقيد، فهي تتّصل بالعوالم الواقعية وتنفصل عنها في الوقت نفسه، تتصل بها لأنها تؤدي وظيفة تفسيرية لتلك العوالم، حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السردي، تتوافق مع السنن الثقافية التي يعتمد عليها المتلقي في إدراكه وفهمه، وتنفصل عنها، لأنها تتشكّل نفسها من عناصر تخَيّلية مخصوصة، تقوم بتمثيل رمزي لا يفترض المشابهة بين الاثنين" ([5])

---

[1] - جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص:182

[2] - *Gérard Genette ,Fiction et diction ,p:229*

[3] - رينيه ويليك و أوستن وارين : نظرية الأدب، ص:221

[4] - *Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? p:33*

[5] - عبد ا إبراهيم :السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، ص:63

ولعلّ هذا ما قد يقود إلى استنتاج نمطين أساسين للتّخييل في الخطاب الروائي، باعتبار التّخييل ضربا من الإيهام والتّمويه:

أما الصنف الأول: فإنه يتمثّل في نوع من التّخييل يروي عالما افتراضيا ممكنا، يتداخل مع الواقع، ولكنه ليس هو الواقع عينه، كالوقائع المسرودة في ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة - الحريق- النّول) أو " الزيني بركات " لجمال الغيطاني أو " عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات.

فرغم ما توهمنا به هذه الروايات من أنها تروي وقائع تاريخية حقيقية، فإن تلك الوقائع تظل تخييلا، هي من ابتكار المؤلف، حتى وإن كان مرجعها الواقع، لأن للمبدع كامل الحرية في اختيار أسماء الشخصيات وتوزيع الأدوار، وترتيب المادة الحكائية وفق مسار زمني قد لا تخضع فيه الأحداث غالبا للخطية والتعاقب، وهذا ما لا يتّفق وعمل المؤرخ أو كاتب السيرة.

وأما المستوى الثاني فهو نوع من التّخييل يروي عالما افتراضيا عجائبيا غير معقول (كتحول شخصية غريغوري إلى حشرة كبيرة في رواية المسخ لكافكا) فهذا من حيث المنطق أمر يبدو مستحيلا حدوثه، ولا علاقة له بالحقيقة والواقع، ولكنه رغم ذلك تخييل يستمد عناصر مادته الحكائية الأولى من مرجع واقعي مادي (شخص/ حشرة)

وقد ربط أمبرتو إيكو (*Umberto Eco*) ببراعة بين العوالم النصية (المتخيلة) والعوالم الواقعية المحسوسة، فوجد أن الأولى تقتات من الثانية، وأن ما تتّصف به العوالم النصية هي حرية التشكيل والمرونة ([1])

في هذا السياق، تفيدنا فكرة تحول الشخصية إلى حشرة - في رواية كافكا - للوقوف عند خاصية أخرى هامة، يتميز به التّخييل السردي بعمومه و التخييل الروائي بخصوصه، آلا وهي خاصية العرض أو التّمثيل (*Représentation*) .

وهذا التمثيل إنما يتم على مستوى الذهن، باعتبار المتخيل بناء ذهنيا وليس ماديا([2]) فالمتلقي للرواية لا يشاهد الأحداث تجري أمامه مرأى العين، كما يراها في الواقع أو على خشبة المسرح، ولاهي تعرض عليه مصورة كما في فيلم سينمائي، بل هو يتخيلها،

---

[1] - عبد ا إبراهيم: السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، ص:62

[2] - حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:43

من خلال فعل قراءة النّص أو قراءة مقطع منه، ولا يتسنّى لـه تشـكيل صـور الأحـداث في مخيلته إلا بعد فك الشّفرات اللّغوية للخطاب و فهم المعنى[1]

بمعنى آخر،هي عملية فك علامات النّص من طرف المتلقي، وليس المتخيل السـردي في بعد من أبعاده سوى مجموعة من العلامات كما يعرفه السيميائيون ([2]) وإذا كان تضـافر المقاطع السردية - الصغرى والكبرى- هو ما يشكّل في النهاية بنيـة الخطـاب السـردي في الرواية، فإننا نستطيع من خلال معاينة مقطع سردي صـغير،إثبات عنصـر التّخييـل الجزئي فيه، استنادا إلى ما سبق ذكره، ومثال ذلك، هـذا المقطـع القصـير مـن روايـة " **أرض السواد** " لعبد الرحمن منيف :

" ولتأكيد قصته، يورد رزوقي مفتاح الكثير من التفاصيل، فملابس الزوار كانت من نور، ولهم أجنحة من غمام، أصواتهم كالهديل وعيونهم كالقناديل" ([3])

أ- يشكّل هذا المقطع في بعده الأول وحدة خطابية صغيرة،مكونة من مجموعة من الجمل، هي بمثابة مجوعة أو نظام من العلامات.

ب- تتجلى في هذا المقطع علامة نصية من العلامات التي حددها جنيت تدل على التّخييل، وهي وجود ملفوظ تحيل دلالته على ما لا يمكن تصديقه" فملابس الزوار كانت من نـور، ولهم أجنحة من غمام "

ت - تَوفّر عنصر الإيهام في المقطع (ولتأكيد قصته) فهذا إيهام بأن رزوقي رأى الـزوار فعلا على هيئتهم تلك.

ح- توفّر عنصر العجائبي

ج - المقطع يثير خيال القارئ بقوة، ويدفعه إلى تصور الحدث العجائبي المذهل، عن طريق تمثيل الحدث ذهنيا.

ثم إنّه من خلال المقطع نفسه، نستطيع أن نتبين كيف أن التّخييل بإمكانه الانطلاق من الواقعي إلى ما هو غير واقعي، ومعه يصبح ما كان مستحيلا حدوثه في الواقع

---

[1] - *Lorenzo Menoud,Qu’est-ce que la fiction ?p:56*

[2] - حسين خمري : فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:44

[3] -عبد الرحمن منيف: أرض السواد، ج1، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص:71

- باستثناء المعجزة إن حدثت - يصبح ممكنا وقوعه على مستوى التّخييل، وهذا ما يخلق عنصر الإثارة في خطاب التّخييل الروائي لدى المتلقي.

وقد يجر مثل هذا التّحليل إلى مثل هذا التساؤل المشروع : ولكن التّخييل في الروايات ليس كله على هذه الشاكلة، فثمة روايات كثيرة توهمنا بواقعية الأحداث وصدق المعلومات، إلى درجة التّشكيك في تطابقها مع الواقع، إذْ تحيل بعض الروايات على أسماء أشخاص حقيقيين - أو ربما استعارت لهم بعض الأسماء والألقاب للتّمويه - وقد تُحدد ألقابهم وتواريخ ميلادهم ، كما قد تحيل على أمكنة لها وجود جغرافي فعلي، فأين يكمن التّخييل – إذن- في خطابات مثل هذه الروايات ؟

ومثل هذا التساؤل يتردد بكثرة، أكثر ما يطرح في خطاب الرواية التاريخية وفي رواية السيرة الذاتية بالذات، أو ما توحي به روايةٌ ما على أنها سيرة، ولدينا في الرواية العربية نماذج كثيرة تؤكد هذا، ويكفي الاستدلال في هذا الموضع بمقطع من رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " لطيب صالح، ليتبين لنا كيف أن خطاب الرواية يمكن أن يحتوي على ما يشبه التّوثيق ويفارق التّخييل.

" فتحتُ ورقة فإذا هي وثيقة ميلاده، مصطفى سعيد، من مواليد الخرطوم. 16 أغسطس 1898..الأب متوفى، الأم فاطمة عبد الصادق، فتحتُ بعد ذلك جواز سفره، الاسم، المولد، البلد، كما في شهادة الميلاد، المهنة " طالب " تاريخ صدور الجواز عام 1916 في القاهرة وجدد في لندن عام 1926 ، كان ثمة جواز سفر آخر انجليزي، صدر في لندن عام 1919، قلّبتُ صفحاته فإذا أختام كثيرة، فرنسية وألمانية وصينية و دنيماركية، كل هذا شحذ خيالي بشكل لا يوصف " ([1])

إن مثل هذا التّوثيق المموه - وغيره من الإحالات النّصية في الرواية - هو ما جعل بعض الدارسين يذهب إلى اعتبار هذه الرواية بمثابة سيرة ذاتية للكاتب الحقيقي، وإن لجأ هذا الأخير إلى التّمويه والمغالطة الفنية المقصودة، حيث يحيل النّبش في سيرة المؤلّف إلى تقاطع شديد بين شخصية مصطفى سعيد وجوانب من سيرة الكاتب الفعلي.

إلى الحد الذي جعل منصور قيسومة يقول: " وقد تُطابق شاعرية مصطفى سعيد شاعرية الطيب صالح ، حتى لكأن كلا منهما يكمل الآخر، أو لنقل إن الطيب صالح أقرب

[1]- طيب صالح:موسم الهجرة إلى الشمال ، دار الجنوب للنشر، تونس ،1979، ص:42

من الراوي على مستوى الواجب وما يجب أن يكون، ولكنه أقرب من مصطفي سعيد على مستوى العاطفة " ([1])

وإن كان مثل هذا الطرح -حسب ما أراه – بمثابة تعسف ضد النّص وضد صاحبه على حد سواء، إذ ينبغي في كل الأحوال الفصل بين الراوي والروائي والشخصية ومبدعها، من منطلق أن خطاب التّخييل في النهاية يختلف عن خطاب التّوثيق في السيرة أو التّأريخ ، ورواية " موسم الهجرة إلى الشمال " توهم - فقط - بأنها سيرة ولكنها ليست كذلك.

وأحسب أن الوقوف عند ثلاث مكونات أساسية، من مجموع مكونات سردية أخرى يكفي تحديد مفاهيمها، حتى يتسنّى لنا تمييز ما هو تخييل عما هو غير تخييل.

1.1 الشّخصية المتخيلة :

نُسلم بدءا مع بارت أنّه لا يوجد حكي– مهما كان صنفه - من غير شخصيات، أو على الأقل من غير عوامل (*Actants*) ([2]) كما نُسلم مع هنري جيمس (*Henry James*) ألاّ شخصية خارج إطار الحدث وألا حدث منفصلاً عن الشخصية، وأن هذه الأخيرة أكثر أهمية من الحدث في حد ذاته، سواء في القصة أو في الرواية ([3])

ورغم هذا، فإن النظرية الأدبية التقليدية لم تول الشخصية عناية تُذكر، باعتبارها عنصرا أساسيا في بناء خطاب الحكي، فقد كان مفهومها في الشعرية الأرسطية مبنيا على أساس خضوعها الكلي للحدث (*Action*) ومن ثم كان لها مجرد دور ثانوي([4]) وهو المفهوم نفسه الذي ظل سائدا في النظرية النقدية الكلاسيكية، بتأثير من النقد الأرسطي، حيث لم تكن الشخصية تعني أكثر من اسم يدل على القائم بالحدث ([5])

غير أن الاهتمام الذي أولاه الروائيون للشّخصية في القرن التاسع عشر، بصعود قيمة الفرد في المجتمع، جعل كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية، وإعطائها الحد الأقصى من البروز، فأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث **(**[6]**)**

---

[1] - منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال والتّشكّل، ص:172

[2] - *R. Barthes ,W. kayser ,W .C. Booth, Ph.Hamon,Poétique du récit,p:33*

[3] - *Tzvetan Todorov ,Poétique de la prose, p:78*

[4] - *R. Barthes ,W. kayser ,W .C.Booth, Ph.Hamon,p:32*

[5] - *Ibid . p:33*

[6] - حسن بحراوي : بنية الشّكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:208

و منه تحولت الشّخصية من مجرد اسم إلى كائن مجسم له عالمه البسيكولوجي، كما باتت تخضع للوصف والتّحليل النفسي- بشيء من المغالاة أحيانا- وهو ما أثار ردة فعل عنيفة لدى الشكلانيين، حيث أنكر توماشفسكي على الشخصية كل أهمية سردية، بل لقد ذهب إلى حد إقصاء الشخصيات من الدراسة السردية، حتى وإن مال بعد فترة من ذلك إلى تخفيف حدة إنكاره تلك،على ما يذكر تودوروف [1]

بينما اتجه آخرون مثل بروب و بريمون إلى العناية بالجانب الوظيفي للشخصية، لا بالجانب النفسي أو الوصفي، فقد ذهب بروب إلى أن ما يتغير في العمل الحكائي، إنما هو أسماء الشخصيات وأوصافها، أما الأحداث أو الوظائف (*Fonctions*) كما يسميها فتبقى ثابتة، و في إطار تلك الأدوار الموكلة للشخصيات، حدد بروب ثلاث حالات ممكنة: دور تشترك في آدائه مجموعة من الشخصيات، ودور تؤديه شخصية واحدة، وأخيرا عدة أدوار تقوم بها شخصية واحدة دون سواها [2]

ولم يخرج الأمر عن هذا الإطار عند كلود بريمون الذي طور بعض الشيء النموذج الوظائفي عند بروب، لكنه ظل على نهجه، كما لم يزد تودوروف على اعتبار الشخصية قضية لسانية محضة، فهي لا تعني عنده سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، بمعنى أنها شيء إتفاقي أو خديعة أدبية [3]

أما رولان بارت فقد ذهب أبعد من ذلك، في فصله التّام بين مفهوم الشخص الكائن المادي (*Personne*) و مفهوم الشخصية السردية (*Personnage*) قائلا: " أما بالنسبة إلى وجهة نظرنا، فإنّ الشخصيات في الأساس كائنات ورقية، وأن المؤلف المادي للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء [4]

وقد أخذ مفهوم الشخصية عند غريماس بعدا آخر، طور من خلاله المفهوم الوظيفي، حيث اتجه - بالإضافة إلى عنايته بالوظائف - إلى العناية بجانب القائمين بها، وهو الجانب الذي أغفله كل من بروب و بريمون قبله، وفي هذا ، يصف غريماس الشخصيات ويصنّفها،

---

1 - *R. Barthes ,W. kayser ,W .C.Booth,Ph.Hamon,Poétique du récit,p:33*

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص:218

3 - المرجع نفسه، ص:213

4 - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة منذر عياشي، ص:72

لا بحسب ما هي عليه وإنّما بحسب ما تقوم به، ومنه جاء مصطلح العوامل (*Actants*) كتسمية بديلة للتسمية الشائعة وهي الشخصيات ([1])

ولتلك التسمية عند غريماس دلالتها الخاصة، فليس مفهوم العامل (*Actant*) هو ذاته مفهوم الشخصية التقليدي، فيعرف العاملَ بأنّه الوظيفة السردية التي تواشج بين خاصية ذاتية وأخرى موضوعية، ومن ثم، جاء عنده هذا التّصنيف:

عامل ذات (*Actant*(s) *-sujet* (s)) وعامل موضوع (*Actant* (s) *-objet* (s))

فالصنف الأول من العوامل قد يتمثل في البطل أو المعتدي، كما قد يكون ذوات أو هيئات (كأحزاب سياسية أو مؤسسات) وأما الصنف الثاني فقد يمثله أشخاص أو أشياء مادية أو معنوية (الأميرة ، الكنز، الحقيقة) ([2])

بالموازاة مع التصنيف السابق للعوامل، يميز غريماس بين عوامل التّلفظ (*Actants de l'énonciation*) أو عوامل الاتصال (*Actant de la communication*) وضمنها الرواة (*Narrateurs*) وبين عوامل السرد (*Actants de la narration*) و ضمنها الشخصيات في الرواية، ويرى أن الصنف الأول عادة ما يكون موضعه خارج النص، بمعنى أنه لا يتفاعل داخل النّص السردي كما تتفاعل الشخصيات، بينما الصنف الثاني هم ممثلون (*Acteurs*) ([3]) وهي التّسمية التي يفضل غريماس أن يطلقها على الشخصيات، معللا ذلك بكون الشخصيات تتغير من حكي إلى آخر، وهذا يؤدي إلى تغير أدوارها، تماما مثلما تتغير أدوار الممثل الواحد في المسرح ([4])

وليس شرطا في نظر غريماس أن يطابق العاملُ الممثّلَ، حيث يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحدا يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة ([5])

---

1 - *R. Barthes ,W. kayser ,W .C. Booth,Ph.Hamon,Poétique du récit,p:35*

2 - *Pierre V.Zima,Critique littéraire et esthétique(Les fondements esthétiques des théories de la littérature , l'Harmattan,Paris ,2003, p:167 / 168*

3 - *ibid. p:168*

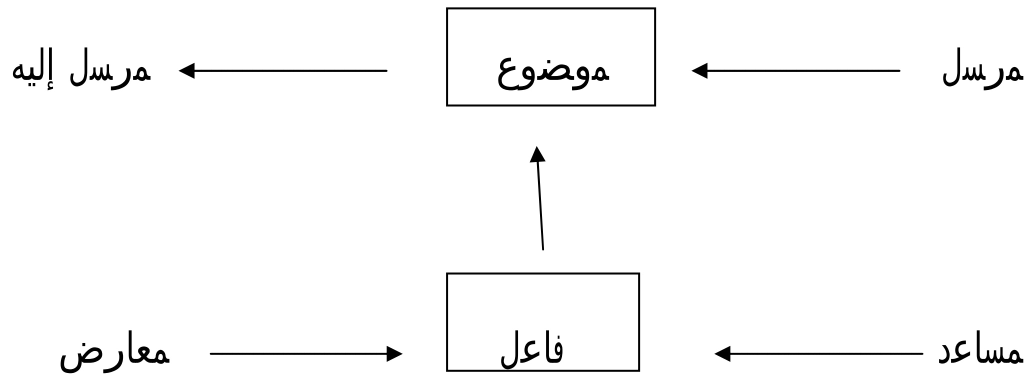
4 - *Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale,presses universitaires de France, Paris,1986,p:174*

5- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:37

هذا بالإضافة إلى أن عدد العوامل في كل نوع من أنواع الحكي محدود على الدوام في ستة : الذات و الموضوع ، المرسل والمرسل إليه، المساعد والمعارض ([1])

من ناحية أخرى يرى غريماس أن هذه العوامل تشارك جميعا - بعضها البعض- في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها في الجملة (المسند إليه والمفعول والمضاف الإسنادي والمضاف الظرفي) وتلك المحاور هي : الاتصال والرغبة و الإمتحان ([2])

ومن ثم جاء متصور النموذج العاملي(*Modèle actantiel*) الذي وضع له غريماس مخططا بهذا الشكل ([3])



غير أنه، وإن كان غريماس قد أولى أهمية بالغة للقائمين بالوظائف، ومن ثم التحليل الوظيفي، إلا أنه لا يرى تعارضا بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي، بل يجدهما متكاملين، وإن كان يميل إلى اعتبار التحليل الوظيفي مرجعا أساسيا، عند اختبار كل تأويل سابق معتمد على الصفات ([4])

إن أهم ما يمكن استنتاجه من خلال تصورات التحليل الوظيفي – بعمومه- أنّه ركّز اهتمامه على جانب الوظيفة أو الوظائف التي تؤديها الشخصية، انطلاقا من شبكة العلاقات

[1] - حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص: 52

[2] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ص:65

[3] - *Algirdas Julien Greimas,Sémantique structurale,p:180*

[4]- حميد لحمداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:32

المتبادلة بينها وبين الشخصيات الأخرى في الحكي الواحد ([1]) مما لا يبقي لوظيفة الشخصية من أهمية في منأى عن الشخصيات الأخرى.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نلاحظ أن الجانب الوصفي، لم يأخذ نصيبا كبيرا من الاهتمام في التّحليل الوظيفي، أو بعبارة أخرى، لم يكن من أولويات اهتمامه بخلاف المنهج التقليدي، الذي اهتم أساسا بجزئيات الوصف الجسماني والنفسي للشخصية، والذي سعى في كثير من الأحيان إلى إسقاط تلك الصفات على ذات أو ذوات لها وجود فعلي خارج النّص، وهو ما أدى إلى الخلط بين الشخصية الحكائية كعنصر تخييلي و الشخص بوصفه كائنا له وجوده المادي في الواقع ([2])

ويبدو أن المبالغة في وصف الشخصية في الرواية التقليدية كان سببا من الأسباب التي أدت إلى ذلك، فقد كان والتر سكوت(*Walter Scott*) على سبيل المثال، يمعن في وصف شخصياته، فيعمد إلى تقديم فقرة أولى تصف بالتفصيل المظهر الجسماني للشخصية، ثم يتبعها بفقرة أخرى تحلّل الطبيعة الخلقية والنفسية ثانيا([3]) والأمثلة عن مثل هذا الوصف كثيرة ومألوفة في الرواية الكلاسيكية الغربية، وفي نماذج كثيرة من الرواية العربية التي سارت على نهجها.

ومما ساعد على تكريس هذا الالتباس أيضا " أن كثيرا من المحللين النفسيين للأدب وخاصة منهم ذوي النزعة الاختبارية قد دأبوا على الاستعانة بتصريحات الكُتّاب وآرائهم، لإضاءة هذا المفهوم، من الوجهة النفسية، مما أسقطهم في النموذج السيكولوجي العقيم، وأبعدهم أكثر فأكثر عن الفهم الوظيفي للشخصية " ([4])

أما المغالطة الأخرى - كما ينعتها حسن بحراوي – والتي هي من تركة النقد التقليدي، فتتمثّل في النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة تجارب معاشة أو منعكسة، أي: مزيجا من افتراضات المؤلّف، و هذا ما أدى في كثير من الأحيان إلى المطابقة بين المؤلّف والشخصية التّخييلية، وعدم التّمييز بينهما، خاصة في روايات ضمير المتكلم (أنا) ([5])

---

[1] - *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage,p:757*

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:50

[3] - رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص:229

[4] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية) ، ص:211/210

[5] - المرجع نفسه، ص:212

وقد يكون مبعث ذلك الالتباس- من ناحية أخرى- كثافة الإيهام بواقعية المعلومات التي يرفقها الروائي بروايته ، مستلهما فيها تجارب هي أقرب ما يكون إلى الواقع بالفعل، قد تتعلّق بشخصه أو بغيره، وهو ما نلمسه في قول بول ريكور: " الشخصيات على المسرح أو في الروايات كائنات تشبهنا، فهي تنفعل وتعاني وتفكّر وتموت، بعبارة أخرى للتّنوعات الخيالية في الميدان السردي شرط أرضي لا مهرب منه أفقاً لها " ([1])

وفي هذا الموضع، أجدني أوافق بول ريكور في ما ذهب إليه، فهو لا يتحدث عن انفصال تام بين عالم الأشخاص وعالم الشخصيات، ولا يشير إلى تطابق بينهما، وإنما يتحدث عن تشابه بين العالمين، والتشابه لا يقوم إلا من خلال وجود قرائن - أو علامات نصية - تُكثّف درجة الإيهام بوجود شبه بين الشخصية التخييلية و ذات أخرى لها موضعها الفعلي في الواقع، وهو تشابه مصطنع، اصطنعته الرواية، أو بالأحرى اصطنعه الروائي.

ولعل من أهم القرائن التي تحيل إلى الواقع في الرواية قرينة تشابه الأسماء أو تطابقها، والتي غالبا ما يتخيرها الروائي عن قصد ، من جانب أنها تمثّل رمزا تاريخيا أو أسطوريا أو صوفيا أو غير ذلك ، كشخصية " جمال عبد الناصر " أو شخصية " ابن عربي" في رواية " كتاب التجليات" للغيطاني، فقد جمع الروائي بين شخصيتين تنتميان إلى عصرين مختلفين في فضاء رواية واحدة ، بالإضافة إلى ورود اسم والد الروائي الفعلي (أحمد الغيطاني) وليس ذلك إلا خدعة التّخييل الروائي، حيث تتداخل فيه العوالم المعقولة بالعوالم اللاّمعقولة و الممكن باللاّممكن(•)

في هذا الشأن، يقدم لنا جيرار جينت تخريجا مقنعا يلغي بموجبه أي وجود للشخصية التخييلية خارج النص ، منطلقا من نموذجين مختلفين عن الشخصية الحكائية،اعتاد الدارسون تحليلهما، الأول وهو شخصية نابليون(*Napoleon*) في رواية" الحرب والسلم " لتولستوي (*Tolstoï*) والثاني شخصية شارلوك هولمز (*Sherlock Holmes*) في قصص دويل (*Doyle*)

منطلقا من تصور مفاده : أن ما تستعيره الرواية من الحقيقة أو الواقع إنما يتحول في النص إلى عنصر تخييل، فإذا ما تحول إلى عنصر تخييل، لم يعد هو نفسه الشيء

---

[1] - ديفيد وورد : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة سعيد الغانمي، ص:262

• ينظر:جمال الغيطاني: كتاب التجليات - الأسفار الثلاثة - دار الشروق، القاهرة ، مصر، ط1، 1990

الذي كان موجودا في الواقع، ومنه، فلا وجود لنابليون ولا هولمز بوصفهما شخصيتين تخييليتين إلا في إطار النّص([1])

لذا، فإن معلومة مثل :(يسكن شارلوك هولمز في : *221 B Baker Street*) أو أخرى مثل: (و قد كان لجيلبارت ساون عيون سوداء) لا يمكن اعتبارها من الحقيقة في شيء، لأننا حتى ولو اقتنعنا بوجود الشارع المذكور فعلا، وتأكدنا من رقم الشقة التي يفترض أن" هولمز" يقيم بها، فإن هولمز هذا، يظل في الأخير شخصية تخييلية لا وجود لها، إلا في إطار النص الذي تسكنه، ولهذا، فإن تلك المعطيات التي يفترض أن تكون واقعية (أي مكان الإقامة) قد تحولت إلى تخييل، وهو ما ينطبق على شخصيتي نابليون ومدام بوفاري([2])

وللتوضيح أكثر، فلنفرض أن معلومة وردت في الرواية بهذا الشكل (قاد نابليون وهو يتجه إلى معسكره طائرة نفاثة) فهل نحن هنا إزاء حقيقة أم تخييل؟ إنه بالتأكيد تخييل جزئي، لأن هذه معلومة لا يمكن تصديقها إلا في إطار التّخييل، وحتى ولو وردت المعلومة بالصيغة التقريرية التالية (امتطى نابليون صهوة حصانه الأسود ، متجها إلى المعسكر) فهي أيضا مجرد حيلة تخييلية ،لأن الرواية لا يمكن اختزالها إلى مجرد اسم أو مقطع منها، بل هي بنية يتشكل فيها التّخييل من عناصر عديدة، إن سعى بعضها إلى إيهامنا بالحقيقة أبطله بعضها الآخر، وهكذا.

لهذا، فإن تطابق الأسماء التّخييلية - الواردة في رواية ما- مع أخرى هي لأشخاص يعيشون في الواقع لا يبرر إطلاقا تطابق الشخصيات مع الأشخاص، بدليل أنه كان بإمكان تولستوي – لو عن له ذلك - أن يستخدم اسما مغايرا لشخصيته بدل نابليون أو أن يرمز له بحرف دون ذكر لاسمه، أو أن يجرده تماما من الاسم، باعتبار أن ما كتبه ليس تأريخا، وكان بإمكان دويل أن يستخدم اسم (جون) بدل شارلوك هولمز،لأول وهلة حين اختار اسم الشخصية، وهو ما لا يمكن للمؤرخ أو لكاتب السيرة أن يجرؤ على فعله، لأن كليهما مطالب بتقديم الحقيقة مجردة من التّخييل والتّحريف،وليس لكليهما الحرية ولا الشرعية في تغيير الأسماء أو الأحداث.

[1]- *Gérard Genette ,Fiction et diction,p:115*

[2] - *ibid. p:115*

ومع جينت نقول: إنه إذا كان اسم " نابليون " يدلّ على شخص حقيقي ينتمي إلى الجنس البشري، فإن شارلوك هولمز أو جيلبارت سوان (*Gilberte Swann*) كلاهما لا يحيل على أي شخص خارج النص ([1]) إن هي في النهاية إلا لعبة الأسماء التخييلية.

أو هي لعبة من نوع آخر، حسب متصور " والتن" الذي يعقد شيئا من المماثلة بين وظيفة لعبة - أو دمية يتسلّى بها الأطفال- ووظيفة الشخصية في التّخييل، حيث يقول: " إنني عندما أقرأ "مدام بوفاري" فهذا لا يلزم أن أتصور أن هناك بالفعل مدام بوفاري، كما أن "إيما" تزوجت " من "شارل" لا يلزم أن أتصور " إيما " وقد تزوجت من شارل بالفعل ، فالطفل لا يهتم باللّعبة في حد ذاتها ، ولكن بالوظيفة التي تؤديها تلك اللّعبة في إطار الحقيقية التي يولّدها التّخييل في اللّعب " ([2])

وإذا كان بعض الدارسين قد انشغل بما يربط الشخصية بالعالم الواقعي فإن تودوروف ينصحنا بألا نستسلم للوهم التمثيلي، الذي تثيره في أذهاننا قراءةٌ لرواية من مثل مدام بوفاري، حيث نبقى على اتصال بشخصياتها التي نعرف مآلها معرفة متفاوتة الدقة ، وذلك بعد أن نطوي آخر صفحة منها، وعنده لا يوجد في البداية واقع معين، ثم بعد ذلك يتم تمثيله بواسطة النّص، فالمعطى الأول والأخير هو النّص الأدبي وحده ، وانطلاقا منه وبفعل عملية بناء تتم في ذهن القارئ - وإن لم يكن بناء فرديا البتّة، بما أن الأبنية متماثلة لدى مختلف القراء - نصل إلى هذا العالم حيث تحيا شخصيات شبيهة بالأشخاص الذين نعرفهم في الحياة ([3])

على هذا الأساس، ينبغي النظر إلى الشخصيات الروائية على أنها في المقام الأول كائنات لغوية (*Êtres de langage*) ([4]) تتعايش وتتفاعل في النّص، ثم النظر إليها ثانيا على أنها مكون أساسي من مكونات التّخييل السردي، قد نتوهم أحيانا بوجود ما يشبهها في الواقع العيني، ولكنها تظل منفصلة عنه ولا يمكنها أن تنتمي إليه، وكما أن للشخص

---

[1] - *Gérard Genette,Fiction et diction ,p:114/115*
[2] - *Lorenzo Menoud,Qu'est-ce que la fiction ?p:46*
[3] - تزفيطان طودوروف: الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار تبوقال للنشر،سلسلة المعرفة الأدبية،الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1990، ص:45
[4]- *Charles Haroche,Les langages du roman,p:98*

وظيفة أو وظائف في الواقع، فللشخصيات أيضا وظائفها السردية بحسب أوضاعها وأدوارها الموكلة إليها في خطاب التّخييل.

أما عن تحديد هوية الشخصية التّخييلية، فقد لجأ بعض الباحثين إلى الاعتماد على محور القارئ، لأنه هو الذي يكون بالتدريج صورة متكاملة عنها، ويتسنّى له ذلك من خلال مصادر إخبارية ثلاثة: ([1])

- ما يخبر به الراوي
- ما تُخبر به الشخصيات
- ما يستنتجه القارئ عن طريق سلوك الشخصيات

ومن خلال جمع تلك المعلومات، يمكن تحديد وظائف الشخصيات، وأسمائها، وجنسها، وصفاتها الجسمانية والنفسية، وعلاقاتها ببعضها البعض،وردود أفعالها، وتحولات أوضاعها، ودرجة حضورها، ومستويات تأثيرها في تحريك الحدث، وأدوارها في خلق التوازن أو الاضطراب.

2.1 الحدث المتخيل:

الحكي كما يعرفه المحلّلون والمنظّرون في مجال الدراسات السردية هو: تتابع سلسلة من الأحداث، قد تكون ذات مرجعية واقعية أو متخيلة بالأساس، والتي يتشكّل منها موضوع الخطاب([2]) غير أن خطاب التّخييل الروائي ليس مجرد حكاية تضم مجموعة من الأحداث فحسب، ولاهي معادل نقلي لها، و إلا تراجعت إلى حدود الخطاب العادي الذي يحكي واقعة معينة أو ينقل خبرا عنها ([3])

بل الأمر على خلاف ذلك تماما ، فالأحداث في الرواية وإن كانت مستلهمة من واقع بعينه- أحيانا - فهي بمجرد أن تتحول إلى مادة حكائية في النّص الروائي تصبح تخييلا، مثلها مثل الشخصيات، بمعنى: أنها في خطاب الرواية لا تكون هي نفسها تلك الأحداث التي يعتقد أنها وقعت، أو يمكن حدوثها في الواقع.

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)،ص:51

[2] - *Gérard Genette,Figures III,p:77*

[3] - يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، ص:56

وإلا اعتقدنا أن ما كل ما يحدث في "موسم الهجرة إلى الشمال " بمثابة وقائع مثبتة، ولتوهمنا مع نجيب محفوظ في " ثرثرة فوق النيل " نخبة من المثقفين تتعاطى الأفيون، في جنح الليل على ظهر عوامة كما لو وقع ذاك بالفعل، و لاعتبرنا كل ما ترويه آغاثا كريستي (*Agatha Christie*) من أحداث إجرامية وقائع حقيقية، وكان من حقّنا- إذْ ذاك- إدانة أغاثا على التّستر على الجريمة، وهذا أمر غير معقول بالمرة.

والحقيقة أن قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاقه - كما يرى تودوروف - غالبا ما تم الخلط بينها وبين قضية أخرى باسم الواقعية، وهي قضية امتثال نص معين إلى معيار نصي خارج عنه، ومثل هذا الامتثال يؤدي إلى وهم ما يسمى بالواقعية، وهو ما يجعلنا في نهاية الأمر ننعت هذا النّص أو ذاك بأنه محتَمل([1])

وقد اعتبر العديد من الدارسين تلك الواقعية المتوهمة مجرد تلفيق وكذب، ونحن إنما نستسيغ مثل هذا التلفيق من جانب أنه فن، مثلما نستسيغ قصيدة جميلة رغم ما فيها من كذب فني، وفي هذا يرى ريتشاردز (*Richards*) أن الأدب – فن - يتكون من جمل ملفّقة، فيما يذهب نورثروب فراي (*Northrop Frye*) إلى أن عالم الفن افتراضي وليس حقيقيا،أي أنه تكوينات لغوية تحاكي قضايا الواقع ([2]) من جهته كتب بيير دانيال هويت في رسالته حول أصل الروايات يقول أن الروايات لها أن تكون خاطئة ولو برمتها،إن جملةً وتفصيلا ([3])

وكل هؤلاء الذين يرفضون إقحام الواقع في النّص أو بمعنى آخر إسقاط النص على الواقع، إنما يستندون إلى حجج تبرر تصوراتهم وما يذهبون إليه.

فالرواية من منظورهم ليست توثيقا لوقائع حدثت، ولا يمكن أن تكون تأريخا موضوعيا لشيء حدث، وقد بادر أرسطو منذ القديم إلى التمييز بين عمل المؤرخ والأديب، حين تحدث عن المؤرخ الذي لا يستطيع الخروج عن رواية أحداث فعلية من تفاصيل الماضي،أما الأديب فله أن يروي كل ما يمكن أن يحدث، أو يحتمل حدوثه،إضافة إلى أن الأديب غير مقيد بالتتابع الخطي للكتابة التاريخية، وله إن شاء جعل حبكته متعددة

---

[1] - تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص:35

[2] - ليندا هيتشون: رواية الرواية التأريخية، تسلية الماضي، ترجمة شكري مجاهد، مجلة النقد الأدبي(فصول) م21،ع2، صيف1993، ص:100

[3] - تزفيطان طودوروف: الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص:35

الوحدات([1]) علما أن أرسطو كان يتحدث عن محاكاة الواقع، والرواية ليست محاكاة أصلا، بل هي أبعد من ذلك إنها تخييل.

إذْ، بالإضافة إلى أن نظام الأحداث الذي يتعرض غالبا لخلخلة التتابع الزمني في الرواية، فإن السارد ليس مطالبا بتحديد التواريخ لمعرفة زمن وقوع الأحداث، ولا هو مطالب بإقناعنا بما يبدو غير معقول منها، وله كامل الحرية في اختيار الحدث الذي يراه مناسبا لبداية الرواية، كما له كامل الحرية في ترك النهاية مفتوحة أو جعلها مغلقة، وهو فوق كل ذلك قد يستخدم في عرض الأحداث لغة المجاز و الترميز، وهذا ما يضفي صفة التّخييل على الحدث.

والعلامات النّصية التي تثبت تميز الحدث الروائي كثيرة، تحتاج إلى التطبيق على النّص كما سيأتي لاحقا،لأن التّخييل الروائي لا يشكّله عنصر سردي معزول، وإنما هو اشتغال عناصر نظام كامل، وقد حددها تودوروف في شكل ثلاث مقولات: الصيغة وتتعلّق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص، و مقولة الزمن وتتحدد بالعلاقة بين خطين زمنيين : خط الخطاب التّخيلي(الذي يصور لنا بواسطة التسلسل الخطي للحروف على الصفحة وللصفحات في المجلد) وخط العالم التّخيلي وهو أشد تعقيدا، وأخيرا مقولة الرؤية وتتعلّق بوضعيات الراوي ([2])

3.1 الفضاء المتخيل:

يلاحظ المتتبع للقضايا التي اهتمت بها السرديات أنها ركّزت كل عنايتها على تحليل وظائف الشخصيات، ومنطق الأحداث، وزمن الخطاب ، ولكنها في المقابل لم تعر اهتماما كبيرا لمكون الفضاء في النّص السردي، فلا توجد أية نظرية للمكان بمعنى الكلمة، وإنّما يوجد مسار للبحث ذو منحى جانبي غير واضح المعالم ([3])

والمكان عنصر مهم في خطاب التّخييل الروائي،حيث يدخل في علاقات متعددة، مع المكونات الحكائية الأخرى، بل إنّه لا يمكن فصله عنها ، كالشخصيات والأحداث والزمن والرؤية، وعدم النّظر إلى هذا المكون ضمن تلك العلاقات، والصلات التي يقيمها

[1] - ليندا هيتشون: رواية الرواية التأريخية، تسلية الماضي، ترجمة شكري مجاهد، مجلة النقد الأدبي (فصول) ، ص:97

[2] - تزفيطان طودوروف: الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص:45

[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:25

مع العناصر المذكورة، يجعل من العسير فهم الدور النّصي الذي ينهض به الفضاء داخل بنية السرد ([1])

وفي هذا، يميل العديد من الباحثين في دراساتهم إلى استخدام مصطلح الفضاء بدل المكان، انطلاقا من متصور مفاده : أن مفهوم الفضاء - في الرواية - أوسع وأشمل من مفهوم المكان، حيث يمثل الفضاء مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، في مسار الحكي بأكمله سواء ما تم تصويره بشكل مباشر، أو ما تم إدراكه بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن استمرارية الفضاء مشروطة باستمرارية الأحداث في حد ذاتها، لذا، فإن تتبع مسار الخط الزمني للقصة يصبح ضروريا لإدراك فضائية الرواية ، بخلاف المكان المحدد، الذي يمكن أن يتم إدراكه دون شرط تتبع المسار الزمني ([2])

وليس الفضاء الروائي في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث ، وما تقوم به الشخصيات كالتّردد على أماكن معينة والتّنقل والتذكر([3]) والفضاء وفق هذا التحديد شمولي يغطّي الرواية بكاملها، أما المكان فهو جزئي، ولا ينفصل عن مجال الفضاء الروائي([4])

وقد قام المنظّرون الألمان بعد روبير بيتش (*R.Petsch*) (1934) بالتّمييز بين مفهومين متعارضين للمكان، أما الأول فقد عنوا به المكان الجغرافي المحدد، الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية، وانطلاقا من هذا التّمييز قام هيرمان ميير (*H. Mayer*) بإبراز أهمية مكون الفضاء في تشكيل عنصر التّخييل الروائي، مدعما ما ذهب إليه بأمثلة ملموسة ([5])

إلا أن اجتهادات أخرى متفرقة أفضت إلى تفريع مدلول الفضاء إلى أربعة أشكال([6]):

أ- الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان الجغرافي الذي تتحرك في حيزه الشخصيات

ب- الفضاء النّصي : وهو الحيز الذي تشغله الكتابة الطّباعية موزعةُ على بياض الورق

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:26
[2] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:64
[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:31
[4] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:63
[5] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:26
[6] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:62

ج - الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة الذهنية التي تنشئها لغة الحكي في علاقتها بالفضاء

هـ - الفضاء كمنظور: وهو يرتبط بزاوية النظر أو الرؤية من جانب وجود سارد يؤطر الحكي.

ولم تكن هذه التقسيمات لتمر هكذا دون أن تطرح أي إشكال، لأن التّركيز على عنصر بعينه - في الدراسة النّصية - يؤدي حتما إلى حجب أهمية عنصر آخر، لذا، فإن هناك من الدارسين من يذهب إلى القول بأن الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون، تماما مثلما يفعل الإختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري ، فهؤلاء لا يهمهم من يسكن هذه البنايات، ولا ما سيحدث فيها بعد ذلك ([1])

أما الدراسات التي اهتمت بالفضاء النّصي، فقد ركّزت اهتمامها على الجانب الشكلي، وهذا ما حجب عنها أهم مظاهر الفضاء الروائي ونعني به المظهر التّخييلي، و لذلك عارض كثير من الباحثين في مجال الشعرية هذا الاتجاه فور ظهوره، لِما أبداه من عناية مبالغ فيها بالشكلنة والتّجريد ، ورغم كون الشعريين يسلّمون بوجود فضاء نصي،تحتويه كل رواية مطبوعة،إلا أنهم اهتموا أساسا بدراسة الفضاء الروائي الذي تجري فيه القصة، وليس فضاء النّص في تمظهره الطّباعي، كالبياضات والجداول والهوامش و العنونة ([2])

من جانب آخر، تظهر للفضاء الروائي في علاقته بالشخصيات والأمكنة تفريعات أخرى ترتبط بمفهوم الانفتاح والانغلاق، وهو ما يتيح لنا الحديث عن فضاءات (فضاء الغرفة، فضاء المقهى، فضاء السجن) فالمنزل ليس هو السجن، والزنزانة ليست هي الغرفة، فالزنزانة - مثلا- ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي، بخلاف الغرفة التي هي على الدوام مفتوحة على المنزل، والمنزل مفتوح على الحديقة أو الشارع، وكل هذا يقدم للروائي مادة أساسية لصياغة عالمه الحكائي ([3])

وليست الأمكنة و الفضاءات في الرواية هي ذاتها الأمكنة القائمة في الواقع، حتى وإن خلنا أحيانا أنّها كذلك، من خلال أسماء المدن، والشوارع، والأزقة، التي يوظّفها الروائي لإيهامنا بالواقعية، وهذا شائع في الرواية الغربية كما في الرواية العربية على حد

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:54

[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:28

[3] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:72

سواء، إذ " الأمكنة وتواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي ، وهما لذلك يعملان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل " ([1])

وللفضاء الروائي خاصيات تجعله بعيدا عن أن يحاكي الواقع، وإن كان يشبهه أحيانا، فهو مثل مكونات السرد الأخرى تخييل، لا يوجد إلا من خلال اللّغة، "إنه قبل كل شيء فضاء لفظي(*Espace verbal*) بامتياز، يختلف عن الفضاءات التي تُدرك بالبصر،على عكس ما يوفّره المسرح والسينما،حيث يتم إدراك الأمكنة عن طريق حاستي البصر والسمع، أما فضاء الرواية فإنّه لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو ذو طابع ذهني ([2])

ويمكن توضيح ذلك من خلال فهم عملية الإدراك ذاتها، إذ تبدأ عملية الإدراك في الواقع المرئي من خلال الحواس، بتحويل عالم الأشياء إلى عالم الإحساسات، كما هو الحال في المذهب الحسي، حيث الأشياء انطباعات حسية (*Impressions*) ومن خلال الحواس تصبح الأشياء مرئية أو مسموعة أو ملموسة أو مذوقة، فيكون باستطاعة الإنسان سماع الكلمات والأنغام، والإحساس بالدفء أو البرودة، وتحسس الروائح و تذوق الأطعمة، فعالم الأشياء هنا هو عالم الصور الحسية ([3]) على خلاف عالم الرواية حيث تكون الصور ذهنية تجريدية.

وهكذا، فإننا إذا سلمنا مع حسن حنفي أن عالم الأشياء في" الواقع " هو عالم الصور المحسوسة، فإن تحويل تلك الصور- أو جانب منها - إلى إبداع سيجعلها شيئا مختلفا تماما، وهو ما عبر عنه الرسام تشارلس لابيك بقوله :

" إذا أردتُ مثلا أن أرسم خيولا تعبر حاجزا مائيا في سباق (أوتيه) فإنني أتوقّع من لوحتي أن تمنحني قدرا مما هو غير متوقع ، يساوي ما أعطاه لي السباق الذي شهدته، إنني لا أعني إعادة رسم لوحة طبق الأصل عن الواقع، ولكن علي أن أعيش مجددا ما شهدته بكليته، بأسلوب جديد، وهنا ، من جهة نظر الرسم ، حين أفعل هذا فإنني أخلق لنفسي إمكانية إحداث تأثير طازج " ([4])

---

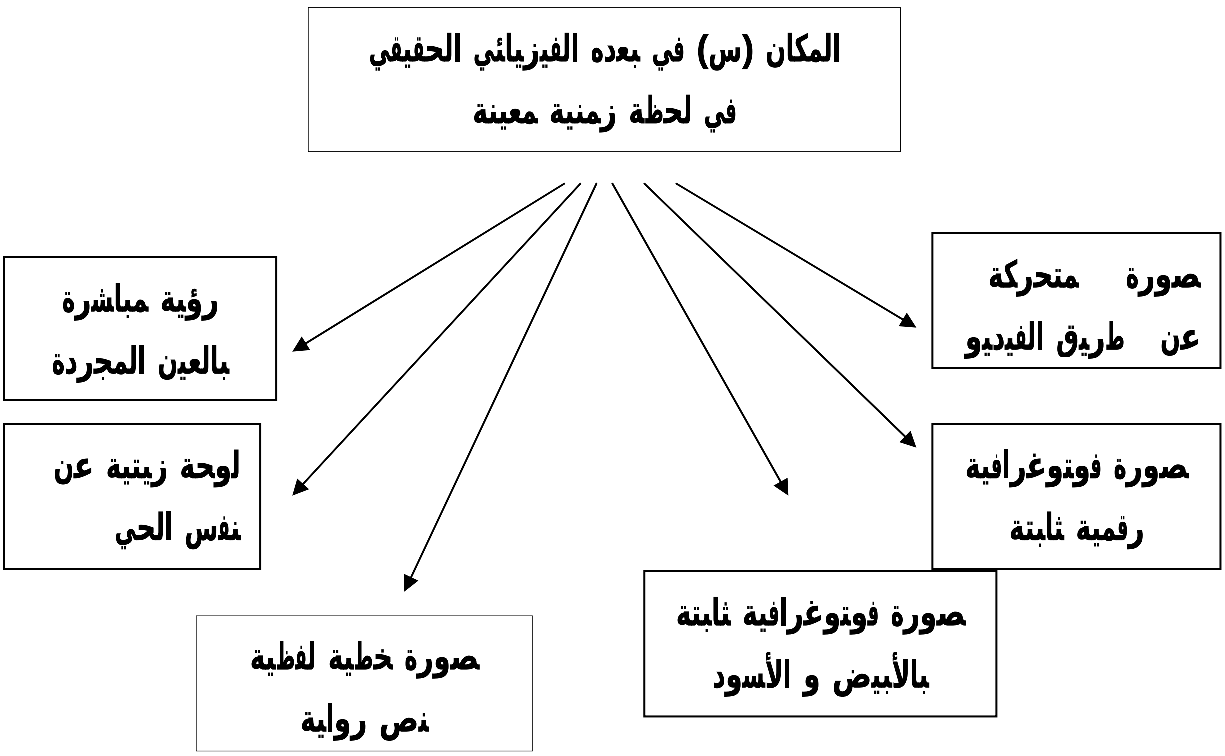
[1] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:65

[2] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:27

[3] - حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور؟ مجلة النقد الأدبي (فصول)،ع 62، ربيع وصيف 2003، ص:23

[4] - غاستون باشلار:جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ،ط2، 1984، ص:29

وسيكون الأمر أشد اختلافا في الرواية منه في فن الرسم ، لأننا في الرسم ندرك المكان من خلال ما تشكّله اللّوحة بصريا، فثمة فرق كبير بين أن تشاهد قلعة أثرية ماثلة نصب عينيك في الواقع، وبين أن تراها من خلال صورة فوتوغرافية أوفي لوحة زيتية، أو بواسطة فيلم مصور بالفيديو، وبين أن تقرأ مقطعا وصفيا من رواية تصف تلك القلعة، فلكلّ مستوى خصوصيةٌ أو خصوصيات معينة، وانزياح عن الواقع بدرجات متفاوتة، تصل في الرواية حد المفارقة أحيانا، فلا يبقى إلا الشّبه، كما يوضحه التخطيط البياني التّالي :



توضح الخطاطة البيانية، "أنه يمكن التقاط صورة أو صور للمكان الواحد بوسائل متعددة وربما من زوايا مختلفة، وتلك الوسائل قد تتفاوت في درجات محاكاة الواقع من خلال ما تلتقطه من صور، فالرؤية بالعين المجردة تلتقط صورة أقرب إلى الواقع،

وكذلك آلة الفيديو، وبأقلّ درجة من ذلك آلة تصوير فوتوغرافية بالأبيض والأسود ، واللّوحة الزيتية ستكون أكثر انزياحا، وقد تتم معالجة الصور الملتقطة بتلك الوسائل فتتحول إلى إبداع، والإبداع تجاوز للواقع ، ومن ثم، مفارقة له ولو بدرجة معينة، أو على الأقل فهو إضافة شيء غير موجود إلى ما هو موجود في الواقع بالفعل.

والرواية قبل كل شيء فن، أي: شكل من أشكال الإبداع، والفن كما يرى ريكور لا يمكن أن يكون محاكاة للحياة بمعنى تصويرها وتمثيلها، لذا، فالمحاكاة السردية عند ريكور ليست إعادة إنتاج للواقع، بل هي إنتاج وابتكار، ربما تستعير من الحياة ولكنها تحول ما تستعيره إلى شيء آخر ([1]) وانطلاقا مما تتميز به من خصائص- سبق تحديدها - يتّضح أنه لا يمكن للرواية أن تكون آلة لفظية لإعادة إنتاج الواقع، وهي أبعد من أن تشبه - في وظيفتها- آلة تصوير فوتوغرافية، أو لوحة زيتية ترسم جانبا من الجوانب.

وحتى ولو اقترضنا أن روائيا من الروائيين سعى إلى نقل الواقع كما هو - مثلما يزعم الواقعيون - فإنه في النهاية سينقله بدرجة متفاوتة من الاختلاف وعدم التطابق، كونه سيرصد فضاءات الواقع من خلال زاوية نظره الخاصة، ومن خلال ذاكرة تخصه دون غيره، وأسلوب يتميز به عما سواه ، منطلقا مما يشعر به تجاه العالم من حوله، وما قد يراه هو حقيقة وواقعا، ربما يراه غيره على خلاف ذلك " فكلّ عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب " ([2])

إضافة إلى هذا كله، فإن الروائي عندما يعمد إلى تصوير الواقع كما يزعم البعض، فهو لا يصور الأمكنة و الفضاءات لذاتها، وإنما لارتباطها بأحداث وأشخاص وحركة، إنه بهذا يرصد حالة ووضعا، والأهم من ذلك أنه ينقلها بوسيلة رمزية هي اللّغة - واللّغة وحدها- والتي يقول أدونيس في شأنها: " لا تقْدر الكلمة في أية حال أن تكون بديلا عن الواقع ، ولا تقدر أن تمثّله ، أو تقدم في تفسيرها له صورة حقيقية عنه" ([3])

وفوق ذلك سيقوم القارئ من ناحيته ببناء الفضاء ذهنيا ودلاليا، من خلال عملية القراءة، و ما توفّره له المعلومات النّصية فقط ، وهو ليس بحاجة لاستخدام خرائط المدن،

---

[1] - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ، ترجمة سعيد الغانمي، ص:226

[2] - علي أحمد سعيد (أدونيس): موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة ، العنف)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص:38

[3] - ديفيد وورد:الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:45

للتّأكد من أسماء الشوارع والأحياء، كما أنه ليس بحاجة للتّأكد من هوية الشخصية في الرواية، في علاقتها بعالم الأشخاص في الواقع ، سواء وجِد من يشبه تلك الشخصية أم لم يوجد.

وعلى هذا الأساس، فإن " **أرض السواد** " من زاوية نظري هي نص روائي تخييلي، تتفاعل فيه شخصيات ذات هوية تخييلية، وكذلك الأحداث فيها، فهي تخييلية مفارقة ِلما يمكن أن يكون قد حدث بالفعل في الواقع، نظرا ِلما قد توهم به هذه الرواية من خلال الإحالات والإشارات إلى واقع بعينه، وبلد بذاته وأمكنة محددة، إلا أن كل ذلك لا يعدو أن يكون سوى تخييل سردي مبرمج له، وفق استراتيجية روائية معينة.

إذْ " قد يكون هذا الذي يرويه الكاتب حقيقيا على مستوى علاقته بمرجعيته ، لكن يبقى أن ننظر إلى المروي نفسه على مستوى نصيته، أي على مستواه كمقروء " ([1]) وهو ما ستحاول هذه الدراسة الوقوف عنده.

----

[1] - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة دراسات نقدية، 1990، ص:94

2 - آليات اشتغال التّخييل السردي في " أرض السواد " :

1.2 عتبة العنوان:

يشكل العنوان أهمية كبيرة بالنسبة لأي نص أدبي، و هو عـادة مـا يتّسـم بالإيجـاز والتّكثيف والإيحاء - على غرار ما نجده في الروايات العربية المعاصرة - مثلما هو عنوان هذه الرواية.

فهو مركّب إضافي يتكّون من كلمتين : مضاف وهو (أرض) و مضاف إليـه وهـو (السواد) ، وهذه العلاقة التجاورية القائمة بين الكلمتين هي التي من شأنها تحديد دلالته، فأي تغيير يلحق هذا المركب الإضافي، كترتيـب العنصـرين بطريقـة مختلفـة أو الاسـتغناء عن أحدهما سيؤدي إلى تغير في الدلالة حتما.

بدليل أننا إذا عكسنا ترتيب الكلمتين أو وضعنا كلمة (البياض) بدل (السـواد) فإنـه تصبح للعنوان دلالة مغايرة، ومثله لو وضعنا بدلها كلمة (اليباب) أو غيرها.

وكلمة (أرض) إذا عزلناها عن كلمة (السواد) في هذا المركّب ، فهي اسم نكرة غيـر محدد ، يمكن إطلاقه على أي حيز مكاني مفتوح ، فقد تكون تلك الأرض أرضـا جـرداء قاحلة أو قد تكون مأهولة مخضرة ، قد تكون شاسعة أو قد لا تكون كذلك، كمـا أن لكلمـة أرض معانٍ مختلفة،أكثرها تداولا ما يدلّ على البسيطة مطلقا أو ما يدلّ على المكان المأهول بالناس والذي به مظاهر الحياة.

أما كلمة السواد التي جاءت معرفة، فهي في بعدها الأول بمعنى اللّون، والسواد نقيض البياض، وسودتُ الشيء إذا غيرتُ بياضه سوادا، والسواد جماعة مـن النـاس، و السـواد جماعة من النّخل والشجر، كما جاء في لسان العرب ([1])

فإذا عدنا إلى صيغة المركب الإضافي ثانية، للبحث في علاقة التجاور بين الكلمتـين ، وجدنا أن كلمة " أرض " تحولت من نكرة إلى معرفة ، إذ أصبحت معرفة بالإضافة،ومن ثم، أصبح بالإمكان تعيين تلك الأرض وتحديدها ، فهي لم تعد تدل على أرض بمعناها المطلق أو المتعدد، بل أصبحت تدل على أرض معينة محددة، هي **أرض السواد** تخصيصا.

[1] -ابن منظور: لسان اللّسان ،ج1، ص:637

ويصبح السواد هنا بمثابة صفة تتعين بها كلمة " أرض " وهي من دون تلـك الصـفة تظل غير معينة ومبهمة، و " لتُنزع في عبارة ما الصفة، فإنها ستصير ناقصة أو تقدم معنى آخر" ([1])

و تحديد اللّون هنا له أهميته، إذ " السواد أكثر الألوان ظلمة، ويطلق على الأشياء التي تحمل هذا اللّون " ([2]) وحين نتحدث عن اللّون فإننـا نتحـدث عـن قابليـة ذلـك الشـيء لأن يتلون " فأحمر لا يمكن أن يكون إلا لأشياء لها لون ، أو يمكن أن تكتسب لونا، ونحـن نستطيع(صدقا أو زيفا) أن نسند «أحمر » إلى نافذة، ولكن ليس إلى «الأعداد الأولية » ([3]) وبهذا تصبح " الصفة ضرورية لا غنى عنها لتحديد المعنى " ([4]) في مثـل هـذا المركّـب الإضافي.

وإذا كان يمكن تصور بعض الأشياء وقد أصبح السواد صفة تميزها– كالعيون السود - فإن الأمر حين يتعلق بأرض فذلك يحتاج إلى تأويل وإعمال للذهن، وليس ذلـك إلا لكـون المركّب أرض/السواد هو من الناحية البلاغية كناية،وهو كناية عن أرض تغمرها خضرة شديدة، فتبدو على مسافة سوادا، مثلما تُرى جماعة من الناس على مسافة بعيدة.

وقد سمى المسلمون الفاتحون بلاد العراق لما فتحوها السواد، لأنهـم " حـين جـاءوا نظروا إلى مثل الليل من النخيل والشجر، فسموه سوادا " ([5]) حيث بدت لهم شدة الاخضرار على مسافة سوادا.

" ومن هنا تؤكد الصفة قيمتها التحديدية الخالصة " ([6]) لذا، يمكن القول أن صفة السواد هنا جاءت من طبيعة الأرض المخضرة الكثيفة الأشجار(جماعة من النخيل والشجر مثلا) ، فإذا افترضنا أنها كذلك فإن " **أرض السواد** " أرض مؤهلة – بالأساس- لأن تكون مكانا للاستيطان والاستثمار، وربما تحولت إلى أرض للتّصارع وهدفا للغزاة والطامعين.

---

[1] - جون كوين : النّظرية الشّعرية، بناء لغة الشعر العليا ، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، 2000، ص:162

[2] - المرجع نفسه، ص:326

[3] - المرجع نفسه، ص:323

[4] - المرجع نفسه، ص:161

[5] - ابن الجوزي : مناقب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ، تحقيق محمد سيد ، دار الفجر للتراث، القاهرة ، مصر، ط 1، 1999، ص:77

[6] - جون كوين : النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا ، ترجمة أحمد درويش، ص:163

وبعيدا عن أي إسقاط للعنوان على ما ليس له علاقة مباشرة بالنّص- حتى وإن كانت الإحالة المرجعية قوية للغاية - فإن هذا العنوان يفتح أفقا للتوقّع لدى القارئ تتعدد مستوياته قبل الشروع في قراءة الرواية ذاتها، فعنصرا الإيحاء والتكثيف متوفران، وهو عنوان له سحره وجاذبيته، كونه مستمدا من التراث والتاريخ، هذا من جهة، وكونه من جهة أخرى قد أُختير ليكون عنوانا لرواية طابعها تخييلي، لا لوثيقة تاريخية طابعها إخباري، حتى وإن كانت الرواية – هنا - تستعير محمول التاريخ لتشكّل منه عالما جديدا ممكنا هو عالمها الخاص.

مع الإشارة إلى أننا حين نقرأ الثلاثية من البداية إلى النهاية ،لا نعثر على مقطع سردي واحد - في نص الرواية - تضمن المركب الإضافي " **أرض السواد** " تصريحا، بل نجد إحالات في النص، تدل على أرض مأهولة هي ولاية العراق، التابعة سياسيا لسلطة اسطنبول التي تتولى تعيين الولاة و تنحيتهم بأمر من السلطان، وهي أرض للصراع الدموي و التناحر و المطامع، تُروى أحداثها كما لو كانت من التاريخ فعلا، وإن لم تكن سردا للتاريخ نفسه.

2 .2 الإيهام التخييلي والتوثيق المموه :

لعلّ أول ما يشد الانتباه في " **أرض السواد** " هو تلك الإحالات المرجعية على وقائع وأحداث لها صلة بالتاريخ – فعلا- في حقبة زمنية بعينها، إذا أسقطنا ذلك على ما هو خارج النص، أو رحنا نتقصى كتب التاريخ ،عما إذا كان مثل ذلك قد وقع بالفعل من الناحية التاريخية.

إذْ على خلاف ما قد نجده في روايات أخرى لعبد الرحمن منيف والتي لجأ في معظمها إلى التّمويه وعدم التصريح بأسماء الأمكنة والأشخاص التي لها علاقة بالواقع ، حتى وإن كان تأويلها على مستوى القراءة ممكنا ،إلا أننا نجده في هذه الرواية بالذات ينحى منحى مغايرا ، فقد لجأ إلى ذكر أسماء مدن وعواصم لها موضعها الجغرافي الفعلي، كما تعدى ذلك إلى توظيف أسماء أعلام وألقاب شخصيات، تتطابق مع تسميات أشخاص وجدوا بالفعل في الواقع وفي فترة تاريخية محددة.

ثم إن ما يكثّف الإيهام والالتباس هو أسلوب خطاب التقرير، الذي عمد الروائي إلى الإتكاء عليه في مقاطع سردية عدة، تضمنت معلومات وأخبار توهم القارئ - بين الفنية والأخرى – بأن هذه الرواية إنما هي تأريخ لأحداث وقعت، أو شبيهة إلى حد التطابق مع ما حدث بالفعل.

حيث يصر الراوي منذ البداية على إيهامنا بأنها من التاريخ فعلا " بدأ الغزو الوهابي مرة أخرى كما يروي التاريخ ، وإذا كانت لكل حرب أسبابها وذرائعها فقد اعتُبِر الملاّ عثمان الذريعة، فهذا الرجل الذي قُتلت زوجته وأولاده أمام عينيه، في أثناء غزو كربلاء قرر أن ينتقم .. " ([1])

بل ويعلن الراوي في أكثر من موضع عن حياديته، لإيهامنا مرة ثانية بمراعاة الأمانة في التوثيق ونقل الوقائع، التي يفترض أنها وقعت، إذ يحيل مصدر المعلومات إلى غيره، ممن يفترض أنهم من المؤرخين كما في مثل هذا المقطع السردي " يقول بن سند : « كان سعيد كالدمية بيد حمود » ويقول رحالة إنجليزي زار بغداد في تلك الفترة : «إن الباشا مشغول بالمظاهر وبرياضته اليومية أكثر من أي شيء آخر »" ([2])

وهو يعمق - من درجة - إثارة موسوعة القارئ التاريخية، بأن يحيله إلى أسماء لا يمكن لمن يملك ثقافة تاريخية متواضعة، إلا الاعتقاد بأنها تتطابق مع أسماء أشخاص معروفين في التاريخ الحديث ، كما في هذا المقطع " يقول : إن محمد علي باشا اتفق مع الإنكليز دون علم السلطان وهو ماض في هذا الطريق، فلماذا لا يفعل داود باشا الأمر نفسه ؟ هكذا سأل ريتش ، وتوقف طويلا عند نموذج مصر ومحمد علي ، لكن هذا الأمر زاد مخاوف الباشا ، جعله يفكر بأمور كثيرة ، ويستعيد وجوه أصدقائه في اسطنبول " ([3])

وثمة أمثلة متعددة يمكن عرضها في هذا السياق، ولا غرابة في ذلك، كون " روايات منيف في معظمها على علاقة وثيقة بالتاريخ بما حدث فعلا " ([4]) غير أنه في المقابل يمكن من زوايا مختلفة التدليل على أن " **أرض السواد** " ليست تأريخا و لا يمكن اعتبارها وثيقة تاريخية، مثلها مثل وثائق المؤرخين ، وهو ما ستسعى هذه الدراسة إلى إجلائه.

ويكفي بدءا أن نشير إلى بعض ما ينفي عن هذه الثلاثية صفة التأريخ أو سرد الواقع كما يذهب إلى قوله بعض الدارسين، من جانب أن درجة الموضوعية التأريخية تتراجع في الرواية ، حتى وإن صنفت تاريخية " ([5])

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:18

[2] - المصدر نفسه، ص:22

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3) ، المركز الثقافي للنشر والتوزيع الدار البيضاء ،المغرب، ط3 ،2002، ص:101

[4] - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2003، ص:87

[5] - المرجع نفسه، ص.ن

ذلك أننا إذا سلّمنا أن " **أرض السواد** " تأريخا لِما وقع بالفعل، فإنه في المقابل ينبغي تأكيد ما إذا كانت تلك الأحداث المسرودة، قد خضعت لمنطق التأريخ وشروطه الموضوعية، وهذا ما لا يتوفر في هذه الثلاثية.

فالتأريخ ليس مجرد ذكر لبعض الأسماء وسرد لبعض الوقائع، إن المؤرخ الحقيقي لا يكتفي بالإشارة إلى زمن الأحداث، بل يعمد إلى تحديد الزمن تحديدا دقيقا مضبوطا، وقارئ **أرض السواد** لا يجد في الثلاثية على الأقل تحديدا زمنيا واحدا للأحداث، تم ضبطه بالتقويم الميلادي أو الهجري، كما أن كثيرا من تلك الأحداث يحيلها الراوي إلى رواة آخرين دون تحديد هوياتهم، وبعض الأحيان بواسطة الفعل المبني للمجهول (قيل) دون تحديد للمصدر، وهذا كما يعرف المؤرخون ما لا يعمل به المؤرخ ولا هو من التأريخ في شيء " قيل إنه دفن، وقيل إنه رمي في النهر، وقيل إن قبرا حفر على عجل قريبا من الباليوز، وأُلقيت فيه جثة، أو شيء مشابه ، وقد جرى ذلك بصمت ([1])

ثم ما الذي يدفع الراوي للإمتناع عن إخبار المتلقي بهوية قاتل " بدري" في اللّحظة التي يتم فيها إخباره بحادثة الإغتيال، وتأجيل الكشف عن هوية القاتل إلى ما بعد، فالمؤرخ لا يفعل ذلك بالتأكيد ، وليس تأجيل الكشف عن هوية القاتل في الحقيقة إلا تقنية سردية، اقتضاها البرنامج السردي للحبكة في الرواية، ولذلك التأجيل أهمية كبيرة في تطور الأحداث و وضع الشخصيات.

وفي هذا، يمكن تقديم مقطع سردي واحد من شأنه الإستدلال على أن الراوي فاقد لشرط أساسي ينبغي توفره في المؤرخ، وهو أن يكون متأكّدا مما يرويه، أو مما يكون قد حدث،لا أن يثير الشكوك حول الحادثة نفسها،أو أن يتناقض مع نفسه " بعد أن دخل داود باشا بغداد غاب ساسون مع الذين غابوا. لا.. بلْ إن غيابه بدأ أثناء الحصار أو على التحديد في الأيام الأخيرة منه "([2]) وبالطبع يمكن تقديم أمثلة كثيرة غير هذه للاستدلال على أن الإخبار الروائي غير الإخبار التاريخي،وأن الراوي ليس هو الروائي، ولا هو نفسه المؤرخ.

فما هو مشروع في الخطاب الروائي وضروري في نفس الوقت،قد يكون مرفوضا تماما في الخطاب التاريخي، وبالتّأكيد، فإننا إذا ما عرضنا **أرض السواد** على مؤرخ باعتبارها وثيقة تاريخية فسينظر إليها بعين الريبة والشكوك، أو أنه في أحسن الأحوال

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3)، ص:539

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:189

سينظر إليها على أنها وثيقة مزيفة، يتقاطع فيها الخيال مع الواقع، والمعقول مع اللاّمعقول، والمحدد مع غير المحدد والتقرير مع المجاز:

" و لتأكيد قصته يورد رزوقي مفتاح الكثير من التفاصيل، فملابس الزوار كانت من نور، ولهم أجنحة من غمام ، أصواتهم كالهديل وعيونهم كالقناديل، وكان كلّ واحد منهم يحمل ديكا، ديك الأول أسود وديك الثاني أبيض، أما ديك الثالث فلا يتذكر رزوقي لونه وقد دار الزوار الثلاثة، وهم يرفعون الديوك إلى الأعلى، حول الضريح سبع مرات ثم فجأة اختفوا " ([1])

وهذا ما يؤكد أن " الوقائع الفعلية لا تمتلك الخاصية التي نجدها في القصص، وإذا عاملناها وكأنها تمتلك هذه الخاصية فلن نصدق معها " ([2]) كما يقول ديفيد كار.

فالأدب من حيث هو مادة لغوية،لا يتطابق مع الواقع المادي ولا هو يحاكيه بل يفارقه ([3]) بمعنى آخر هو انزياح عن الواقع، الواقع هو الموجودات المادية المنتجة والطبيعية، واللغة هي إشارات " ([4]) لذا، ينفي السيميائيون أن يكون النص هو الواقع وإنما هو المادة التي ينبني بها ([5]) ومن هذا المنطلق فإن الأديب لا يطرح السؤال: ماذا أقول ؟ وإنما يصبح انشغاله الأساسي هو البناء وتشكيل قوله في بنية فنية دالة ([6])

لهذا، فإن النظر إلى رواية " **أرض السواد** " على أنها نقل أمين لوقائع حدثت بالفعل قد ينحرف بها إلى أن تفقد سمة أساسية تميزها، وهي كونها تخييلا، يراهن على الإيهام والخداع الفني المباح ، وليس على ما يمليه الواقع وشروطه.

في ذلك يرى حسين خمري أن " الناقد الواقعي المتسرع يجيب بـأن الشـروط التـي تتحكّم في الأدب هي الشّروط المادية في الدرجة الأولى، ولكن الإجابة الدقيقـة والمسـؤولة صعبة، لأن النّص الأدبي تحكمه القوانين الأدبية لكل جنس، أو أسلوب كتابي ثـم الآليـات الثقافية، التي تمنح النص شرعيته أو تهمشه، ثـم المـزاج الفـردي والميـول الشخصـية،

---

1 - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص :71

2 - ديفيد وورد:الوجود والزمان والسرد(فلسفة بول ريكور) ترجمة سعيد الغانمي، ص:213

3 - يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، ص:163

4 - المرجع نفسه، ص.ن

5 - حسين خمري : فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:44

6 - المرجع نفسه، ص:46

ثم الأسلوب الفردي والتميز، ثم مستوى اللّغة الموظّفَة التي تُعتبر مستوى إيديولوجيا وفكريا في نفس الوقت ([1])

وهي حسب اعتقاده الشروط التي يمكن اعتبارها القوانين الداخلية للنص الأدبي – بمـا في ذلك الرواية- وقد تكون موجودة بصورة جزئية أو بصورة كلية، ولا تمثـل الشـروط المادية إلا جزءا يسيرا في هذه العملية ([2])

كون المنطلق رؤية تجعل الرواية وجودا لغويا قبل أي اعتبار ، فالأحـداث والمـواد المسرودة لا تصير رواية إلا إذا تم تجسيدها لغويا، سواء كانت الأحداث في مرجعيتها أحداثا فعلية أو متخيلة ([3]) وكما أن للسينما لغتها وطرائقها السردية ، وللمسرح لغته وطرائقه، فإن للرواية طرائقها وتقنياتها السردية.

فالقول – إذن- بأن الرواية تحاكي واقعا أو هي مجرد آلة لغوية ناقلة له، من شأن ذلك أن ينزع عنها خصوصية هامة تميزها هي لغة " التّخييل " وتقنياته، لذا، تؤكد يمنى العيد على أن النظر إلى الرواية العربية في حدود عناصرها الحكائية أو في حدود مرجعيتها، كأن يتم تحديد هويتها استنادا إلى مواطن الشخوص فيها، أو إلى عالمها المكاني الذي تتحرك فيه هذه الشخوص، أو إلى الواقع الاجتماعي الذي تنتسب إليه الحادثة، وحصرها في حدود الانتماء القومي والانتساب القطري، لهي أمور لا تنحرف بسؤال الرواية عن مستواه الذي هو له فحسب، بل تشير إلى إسقاط تحديدات نظمية – عقائدية أو قانونية - سياسية تأباها طبيعة الأدب، كما يأباها كلّ فن " ([4])

و" **أرض السواد** " وإن بدت أقرب إلى جنس الرواية التاريخية فهي تختلف عنها في كثير من الخصائص من حيث بناؤها الفني، وآليات اشتغال عناصرها السردية على كلّ المستويات.

---

[1] - حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:46

[2] - المرجع نفسه، ص.ن

[3] - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ص:45

[4] - يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، ص:58

3. 2 آليات بناء الحدث وتوزيع الوحدات السردية:

تتشكل " **أرض السواد** " من ثلاثة أجزاء متكاملة ومتماثلة، بداية من العنوان الموحد الذي تشترك فيه الأجزاء الثلاثة والذي يظهر عل الغلاف الورقي لكل جزء، وانتهاء بالتقاطع الحاصل بينها، من حيث المادة الحكائية للرواية و طرائق السرد وما يحيط بها.

مما يتيح لنا - منذ البداية – اعتبارها ثلاثية، تتضافر فيها الأجزاء الثلاثة بمختلف مستويات بنائها السردي، لتشكّل خطابا روائيا واحدا، بحجمها الورقي الذي يقارب عدده الألف وأربعمائة صفحة، وبمجمل أحداثها الموزعة في شكل مقاطع سردية كبرى،عمد الروائي إلى ترقيمها دون عنونة، ما عدا المقطع الاستهلالي غير المرقّم، الذي تصدره عنوان هو " حديث بعض ما جرى " يضاف إلى كل ذلك مقطع افتتاحي تصدر نص الرواية.

والمقطع الافتتاحي وإن كان يوحي للوهلة الأولى بأنه بنية خطابية منفصلة عن بنية الرواية الكبرى ، إلا أن تتبع أحداث الرواية حتى نهايتها، يسمح بالربط بين هذا المقطع الافتتاحي والمقاطع التي تتوالى بعده على امتداد نص الثلاثية كما سيتبين.

ولعلّ أول ما يوحد خطاب الأجزاء الثلاثة هو التكامل الحاصل على مستوى بنية الأحداث، التي تتوالى من جزء إلى آخر، مشَكّلة في النهاية موضوع الرواية العام، وعالمها التّخييلي الشامل، وهو عالم تتقاطع فيه الثلاثية مع عوالم نصوص روائية أخرى سابقة، لنفس الروائي وإن لم تُكرر نفسها، إنه " عالم دموي ، عالم الإرهاصات والعنف والقمع والتمرد "([1]) لهذا، تكاد " كل النّصوص لا تخلو من عملية قتل أو موت ما، لأحدى الشخصيات " ([2]) في عالم عبد الرحمن منيف الروائي.

وتتجلّى مظاهر ذلك العنف والاضطراب – عادة - من خلال الأفعال التي تقوم بها الشخصيات (الفواعل) والأحداث التي تنجم عنها، و يكون لذلك انعكاسه على الأمكنة التي تتحول إلى فضاءات للصراع والإشاعة والتآمر، أعنفها الصراع الدموي حول السلطة في " **أرض السواد** " والذي هو أساس تطور الأحداث وتعقّدها وتشعبها، لتتحول إلى متتالية سردية متلاحمة الأجزاء و البنى.

---

[1] - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ص:235

[2] - صبحي الطعان:عالم عبد الرحمن منيف الروائي (تنظير وإنجاز)، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1995، ص: 226

1.1.2 بناء المطلع و اشتغال التّوالد السردي :

يعد المطلع في الرواية البنية الأساس التي تتولّد عنها باقي البنى، وقد افتتح الروائي "أرض السواد" بهذه الجملة السردية " يقول شاعر أحد الملاحم السومرية " ([1]) وفيها يسند القول إلى شاعر مجهول الهوية، كما هو مألوف في الملاحم، والملحمة " جنس أدبي قائم بذاته، عماده السرد القصصي – شعرا أو نثرا- بالغ الطول، مجهول المؤلف، يروي أو يؤدى شفاهيا، ويحكى - من منظور جمعي- الماضي القومي للشعوب، وتاريخ الأبطال – الحقيقيين أو الخياليين- ومآثرهم العسكرية والقومية " ([2])

وفيها " يمتزج التاريخ الفعلي بالتاريخ المتصور، والواقع بالخرافة والحقيقة بالأسطورة والممكن بالمستحيل والطبيعي بالخارق والمتعين بالغيبي " ([3]) لذا، تحيل الجملة إلى الماضي العريق، و إن كان فعل القول لا يزال مرتبطا بالزمن الحاضر (يقول) فهو استحضار لتاريخ سومر الممجد في لحظة السرد الآنية.

يا سومر أيها البلد العظيم بين جميع بلدان العالم
أنت مغمورة بالنّور الثابت الراسخ الذي ينشر
من مطلع الشمس إلى مغربها النواميس الإلهية بين جميع الناس " ([4])

فهو بلد الخصب والنماء والنواميس المقدسة.

ثم ترد جملتان سرديتان تنبئ الثانية بتغير الأحوال، يغيب صوت شاعر الملاحم ليحلّ محله صوت الشاعر المذنب المقر بذنوبه، وهو شاعر ينسب للبابليين، فهو صوتهم " وبعد سومر جاء البابليون، وقال أحد شعرائهم بعد أن دهمت البلايا " ([5])

و الإرسال هذه المرة يتم باستخدام زمن فعل الماضي (قال) كأنه إقصاء للصوت من الزمن الحاضر ونفيه إلى الماضي البعيد، وتغييب متعمد لما يريد الشاعر المثقل بالذنوب الإقرار به، وفي هذه الجملة تغيب كلمة الملاحم ، إذ الكلام يسند لشاعر وكفى.

لتأتي بعدها جملة أخرى تنبئ بالدمار والخراب " وجاء الغرباء ودمروا أور، فقال أحد شعرائها : أيها الرب ، أنانا ، لقد دمرت المدينة " ([1]) ثم تأتي جملة أخرى تعود فيها سلطة

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:11
[2] - محمد رجب النجار: الأدب الملحمي في التراث العربي– البنية والدلالة، مجلة جذور " التراث " ع 5، مارس 2001، ص:154
[3] - المرجع نفسه، ص:155
[4] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص :11
[5] - المصدر نفسه، ص:11

القول إلى زمن الحاضر (يقول) ، وهو حاضر مشرق ترتدي فيه المدينة النور من جديد وتحني رؤوس المتكبرين.

فكأن هذا المقطع يستحضر الأجواء الأسطورية (ولادة – موت - بعث) أمّا إذا سعينا إلى الربط الدلالي بين العنوان وهذا المطلع، فإن ذلك من شأنه أن يكشف لنا عن جانب من هوية " أرض السواد" أو هو البوابة الكبرى لولوج هذه الأرض.

2.1.2 بناء وتوزيع الوحدات السردية :

إذا كان سرد أي أحداث يتطلّب تحديد الوضع الأول، الذي عنه تتوالد سلسلة من الأحداث، والتي قد يكون ترتيبها خطيا أو قد لا يكون- مثلما تراهن عليه الرواية الحديثة غالبا - فإنه يبدو وأن للوضع الابتدائي في رواية أرض السواد أهمية قصوى، إذْ عنه تنبثق باقي الأحداث ويتدفق مجراها ويتفرع، ليلتقي من جديد في شبكة من العلاقات المعقّدة.

تبدأ أحداث الرواية بحدث وفاة سليمان الكبير والي بغداد، الذي يترك وصية وداع – وهو يحتضر- يحذّر فيها حاشيته وأهله من مغبة التفرق والتشتّت، ويوصيهم بأن " يولّوا بعده صهره علي باشا، الأكبر سنا والأكثر تمرسا بالحكم " ([2])

غير أنه حتى وإن نودي باسم علي باشا واليا على بغداد، وذك في اليوم الذي تلا وفاة سليمان فإنه " لم يكد سليمان باشا يلفظ أنفاسه - وقيل إن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة - حتى جمع رئيس الإنكشارية، أحمد آغا، من استطاع جمعهم من الرعاع و السوقة واستولى على القلعة، تحصن داخلها وبدأ يضرب السراي بالقنابل " ([3])

وتكون تلك بداية العصيان والتمرد، والإضطراب في بغداد، تتبعه سلسة من الاغتيالات والمطاردات والتآمر، كل يريد تولي ولاية بغداد والاستحواذ على السلطة، لينتهي الأمر إلى سعيد باشا ابن سليمان الكبير، لكنه يخفق في تسيير الولاية ويهمل شؤونها، فيقرر داود آغا صهر سليمان باشا مع الموالين التدخل - بالقوة - لعزل سعيد باشا وينجح في ذلك، وتسند إليه الولاية.

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:12

[2] - المصدر نفسه، ص:15

[3] - المصدر نفسه، ص:16

وتكون تلك بداية عهد جديد في ولاية بغداد، لكن ذلك لا ينهي النزاع و التآمر، فيشرع داود باشا في ملاحقة خصومه وأعدائه الواحد تلو الآخر، ويتحول بعض الموالين له إلى أعداء، يتآمرون ضده ، فيعمد إلى ملاحقتهم و معاقبتهم، كما حصل مع سيد عليوي الذي لجأ إلى تأديبه و معاقبته، بنفيه إلى شمال الولاية بادئ الأمر، ثم باستدراجه إلى بغداد لمحاكمته وإعدامه، بعد أن تأكّد من تورطه في الخيانة.

مواجها في الوقت ذاته خصما أجنبيا عنيدا، يمثّل بلاده في بغداد كقنصل عام وهو ريتش، ولأن داود يأبى الخضوع لضغوطات القنصل، فإن هذا الأخير لا يتوانى في التآمر ضده خفية لعزله أو إخضاعه، فيصمد داود في دوامة التآمر، متحديا القنصل إلى النهاية، فيستسلم القنصل ويقرر الرحيل و الانسحاب، بمغادرة بغداد نهائيا راجعا إلى بلاده.

ويكون ريتش آخر الخصوم المشَكّلين للخطر على داود، وقد تسنى لداود ذلك بما كان يملكه من دهاء و حنكة، حيث كان يلجأ إلى العقوبة القاسية ضد خصومه تارة، وإلى العفو تارة أخرى، بحسب ما تتطلبه أوضاع ولايته وبحسب ما يطرأ من حوادث وتغيرات.

وتتوزع مجمل هذه الأحداث - في الثلاثية - بشكل تبدو فيه ظاهريا مرتّبة ترتيبا زمنيا خطيا، إلا أنها ليست كذلك، إذ سيكون المتلقي مضطرا إلى إعادة ترتيب وتنظيم الوحدات الخطابية، التي تولّى الروائي توزيعها في شكل وحدات سردية مرقّمة، لكن ذلك الترقيم لا يعني بالضرورة انتظام تلك الوحدات وفق منطق سببي من البداية إلى النهاية.

ويبدو من الأهمية وضع جدول توزيعي للوحدات كما وزعها الروائي مرقّمة أولا، ثم الاعتماد على ما ذهب إليه فان ديك، في تلخيص و اختزال موضوع كل وحدة سردية على حدى، سعيا إلى ضبط طبيعة العلاقات القائمة بين تلك الوحدات، بعضها ببعض من ناحية أخرى، و الوقوف على تمفصلات الرواية الأساسية بعد ذلك.

وعلى هذا الأساس يمكن توزيع الوحدات في الثلاثية – في هذا الجدول- بالشكل التالي:

رقم الوحدة	موضوع الوحدة السردية	جزء الرواية- ص
مقطع غير مرقم	حديث بعض ما جرى / موت سليمان الكبير وحدوث النزاع والتمرد	ج1: 15 الى24
1	دخول داود باشا بغداد وتعيينه واليا جديدا بعد أحداث دامية	ج1: 25إلى34
2	اغتيال والي بغداد السابق سعيد باشا في غرفته من طرف سيد عليوي	ج1: 35 إلى42
3	إبلاغ الوالي بما حدث لسعيد من طرف عليوي وهو في قمة النشوة	ج1: 43إلى53
4	تعدد الروايات حول حادثة اغتيال سعيد باشا	ج1: 54إلى63
5	ترقب فيضان النهر واستمرار انتقال الإشاعة في محلة الشيخ صندل	ج1: 64إلى73
6	تخطيط عزرا للانتقام من ساسون بعد تغير الأوضاع في الولاية	ج1: 74إلى 84
7	مجيء القنصل ريتش إلى العراق وإصراره على فرض سيطرته	ج1: 85 إلى92
8	بداية الصراع بين الوالي الجديد داود باشا والقنصل البريطاني	ج1: 93إلى105
9	بداية ملاحقة داود باشا لخصومه والاستعداد للمواجهة	ج1: 106 إلى113
10	ترتيب داود للخصوم بحسب الخطورة	ج1: 114إلى118
11	إلقاء القبض على حمادي وتعذيبه من طرف الآغا سيد عليوي	ج1: 119إلى125
12	محاكمة وإعدام من ثبت تعاونهم مع سعيد باشا	ج1: 126إلى135
13	مغامرات هوبي المتمرد دفاعا عن الفقراء والضعفاء	ج1: 136إلى142
14	زيارة الآغا عليوي المفاجئة لهوبي في ليلة رمضانية	ج1: 143إلى150
15	إلزام داود باشا درويش وعبد ا بك بدفع الفدية بدل إعدامهم	ج1: 151إلى163
16	عزم داود باشا على ترتيب وتنظيم أوضاع الولاية بطريقته الخاصة	ج1: 164إلى172
17	توجه القنصل البريطاني في موكب مهيب لتهنئة الوالي داود	ج1: 173إلى182
18	مقابلة الولي لرجال الدين والوجهاء والشعراء لكسب ودهم	ج1: 183إلى188
19	اتخاذ داود إجراءات لمراقبة خصومه	ج1: 189إلى196
20	تكليف عزرا لرجاله للبحث عن ساسون و روجينا هي المفتاح	ج1: 197إلى206
21	زيارة الآغا سيد عليوي لروجينا في بيتها للاستفسار عن ساسون	ج1: 207إلى214
22	زيارة الآغا ثانية بيت روجينا ومعه رهط من رجاله بغرض المتعة	ج1: 215إلى220
23	إغراء روجينا للطف ا فرج وتمنعه	ج1:221إلى228
24	أثر الصدمة التي تلقتها نابي خاتون إثر مقتل ابنها سعيد باشا	ج1: 229إلى235
25	تتبع داود لأخبار الولاية عن طريق مخبريه	ج1: 236إلى243
26	انشغال داود بشا بحال طفلته الصغيرة (محسنة) المعاقة	ج1: 244إلى248
27	عودة ريتش من رحلته إلى أوروبا وتأكيده بانتهاء شأن نابليون	ج : 249 إلى257
28	حرص ريتش على تتبع أخبار السراي و ما يجري في بغداد	ج1: 258إلى264

29	لجوء ريتش إلى طريقة الإبهار بعرض للحيوانات، لإبراز تفوقه	ج1: 265إلى278
30	عرض جانب من حياة داود العائلية الشخصية	ج1: 279إلى 286
31	قهوة الشط : مركز لنشر الإشاعة وتسريب الأخبار	ج1: 287إلى294
32	تصميم داود باشا على تحدي الباليوز ومواجهة مكر القنصل ريتش	ج1: 295إلى299
33	استرجاع داود باشا لصور من ماضيه عن طريق التذكّر	ج1: 300إلى 307
34	تصميم داود باشا على دحر خطر البدو والقضاء عليه	ج1: 308إلى 322
35	تحرك قوات داود باشا لتأديب البدو بقيادة الآغا سيد عليوي	ج1: 323إلى339
36	توفير داود باشا لكل الإمكانيات المادية لكسب المعركة ضد البدو	ج1: 340إلى 348
37	إقامة السراي لاحتفال كبير بمناسبة النصر المتوج في المعركة	ج1: 349إلى360
38	إقامة حفل ثان للمقربين من السراي وهيام بدري بالراقصة نجمة	ج1: 361إلى370
39	تقديم تقارير مفصلة لداود باشا عن مجريات الحفل والتجاوز الحاصل	ج1: 371إلى383
40	تضايق ريتش من المناخ الجغرافي لبغداد ومن سياسة داود باشا	ج1: 384إلى 394
41	انشغال ريتش بما يجري في السراي لإخضاع داود باشا لسيطرته	ج1: 395إلى402
42	تغير حالة بدري بعد ليلة القلعة وسعيه للاستفسار عنها عند روجينا	ج1: 403إلى413
43	تقديم ليوميات سيفو السقاء بمحلة الشيخ صندل	ج1: 414إلى 421
44	ذهاب بدري في إجازة إلى محلة الشيخ صندل بعد تدهور حالته	ج1: 422إلى 430
45	طلب بدري من سيفو استئجار مركب دون توضيح لغايته من ذلك	ج1: 431إلى439
46	حيرة وتوجس سيفو من الطلب الغريب الذي توجه به بدري إليه	ج1: 440إلى 450
47	تحقيق سيفو لرغبة بدري بالاستعانة بأحد معارفه الصيادين	ج1: 451إلى457
48	انطلاق بدري و سيفو وقائد المركب في جولة نهرية صوب السراي	ج1: 458إلى467
49	انتشاء المجموعة بالرحلة النهرية وبخاصة سيفو وبدري	ج1: 468إلى 478
50	تغير حالة سيفو بعد الرحلة النهرية برفقة بدري	ج1: 479إلى 484
51	عودة بدري إلى السراي وتحويله إلى كركوك لعدم انضباطه	ج1: 485إلى498
52	كثرة تردد عزرا على السوق وظهور ساسون بين الحين والآخر	ج1: 499إلى 509
53	حدوث الصلح بين عزرا و ساسون	ج1: 510إلى519
54	جلسات للحديث عن بدري ومشروع زواجه وسفره إلى كركوك	ج1: 520إلى530
55	توجس داود باشا من طموحات سيد عليوي وتحويله إلى كركوك	ج1: 531إلى540
56	تمرد سيفو وعزمه على ترك مهنة السقا بعد رحلة نهر دجلة	ج2: 7 إلى 17
57	عودة بدري من كركوك في إجازة / حديث عن موضوع زواجه	ج2: 18إلى 30
58	وصول الآغا سيد عليوي إلى كركوك / استقدام طلعت باقة نجمة معه	ج2: 31إلى41

59	رؤية بدري لنجمة وهي ترقص بشكل مثير / تغير مشاعره نحوها	ج2: 42إلى49
60	قيام ريتش برحلة إلى الشمال للتنقيب عن الآثار والكنوز	ج2: 50إلى64
61	رحلة استكشافية لريتش في الموصل وإعجابه بالطبيعة الساحرة هناك	ج2: 65إلى78
62	رحلة استكشافية لريتش في نينوى و في قرصباد برفقة زوجته ماري	ج2: 79إلى95
63	عودة ريتش إلى بغداد قادما من الشمال ودخوله في موكب مهيب	ج2: 96إلى102
64	تتبع حسون لموكب ريتش ونقل تفاصيله لرواد مقهى الشط	ج2: 103إلى109
65	وصول رسالة من اسطنبول مرسلة إلى حسون مكتوبة بلغة أجنبية	ج2: 110إلى121
66	سعي الأسطة عواد وأبو ونجم للبحث عن شخص يترجم الرسالة	ج2: 122إلى139
67	سعي حثيث لترجمة الرسالة بعد فشل المحاولة الأولى	ج2: 140 إلى146
68	الاستنجاد بيعقوب حوحو لترجمة الرسالة اللغز، المكتوبة بالإنجليزية	ج2: 147إلى155
69	تحول رسالة حسون إلى موضوع للنقاش والإشاعة في مقهى الشط	ج2: 156إلى164
70	عودة بدري في إجازة ثانية من كركوك وإعلان رغبته في الزواج	ج2: 165إلى173
71	اختيار زكية بنت نعمان المتولي زوجة لبدري مع عقد القران	ج2: 174إلى184
72	تعرف بدري على زكية في جلسة عائلية.قبل عودته إلى كركوك	ج2: 185إلى190
73	عودة بدري إلى كركوك على ظهر بغل – رحلة سفر / رحلة تذكر	ج2: 191إلى200
74	نقل روجينا لرسالة تحريضية من القنصل إلى الآغا عليوي	ج2: 201إلى207
75	مقتل نجمة في كركوك/صدور أوامر من الباشا بنقل عدد من الضباط	ج2: 208إلى218
76	تنقل روجينا للإقامة بكركوك في مهمة تحت غطاء مهنتها المعتادة	ج2: 219إلى225
77	غياب الآغا عن الأنظار وتسرب الإشاعة بأنه مسافر أو مريض	ج2: 226إلى231
78	ميل الإشاعة إلى ترجيح أن الآغا لم يغادر كركوك وأنه مريض	ج2: 232إلى238
79	تهيئة بدري لبيت الزوجية في كركوك/ ظهور الآغا من جديد	ج2: 239إلى244
80	مغادرة روجينا لكركوك/مجيء الآغوات لشراء عدد كبير من الدواب	ج2: 245إلى252
81	تحريض غايب (الحارس الشخصي للآغا) بدري ضد الباشا داود.	ج2: 253إلى260
82	توتر الحالة النفسية لبدري واتخاذه قرار الرفض والإجابة ب" لا "	ج2: 261إلى267
83	التحضيرات الأخيرة لبيت الزوجية قبل وصول قافلة العروس والأهل	ج2: 268إلى279
84	استعدادا بدري ثم خروجه على ظهر فرسه لملاقاة القافلة	ج2: 280إلى283
85	اغتيال بدري من طرف مجهول(ين) وتشييع جنازته بكركوك	ج2: 284إلى292
86	إقامة العزاء لبدري بمحلة الشيخ صندل تحت وطأ الصدمة	ج2: 293إلى305
87	تجليات اثر الصدمة / استغلال خصوم الباشا داود لحادثة الاغتيال	ج2: 306إلى318

88	تولي حسون العناية بحصان بدري وتثمين أهل محلة الشيخ صندل	ج2: 319إلى329
89	إستمرارأم قدوري في فرض حالة الحزن/عدم تقبل المحيطين للوضع	ج2: 330إلى337
90	استدراج داود باشا لصادق بن سليمان إلى لعبة الشطرنج	ج2: 338إلى345
91	هروب صادق المفاجئ مع عباس اسطنبول والتآمر ضد الباشا	ج2: 346إلى355
92	استدعاء الباشا لضباط كركوك الثمانية للتشاور معهم	ج2: 356إلى363
93	تردد الآغا في اتخاذ قرار الانتقام ضد الباشا وتنفيذه	ج2: 364إلى376
94	إرسال الآغا أحد جواسيسه لملاقاة القنصل تحضيرا للإنتقام من الباشا	ج2: 377إلى391
95	تشاور الضباط الثمانية في طريقهم إلى كركوك وانحيازهم إلى الباشا	ج2: 392إلى399
96	مقابلة الآغا للضباط الثمانية واندهاشه من التغير الذي طرأ عليهم	ج2: 400إلى408
97	أمر الباشا بتحضير موكب مهيب يقوده يحي بك لتفقد الشمال	ج2: 409إلى419
98	احتفال تقليد الآغا الوسام الأكبر من طرف يحي بك بتكليف من الباشا	ج2: 420إلى431
99	عرض يحي بك أخبار الشمال على الباشا بعد عودته من مهمته	ج2: 432إلى438
100	استعداد الباشا لشن حملة الجنوب بقيادة يحي بك/حالة حرب	ج2: 439إلى449
101	جرد رجال السراي لأسماء المؤهلين لخوض حملة الجنوب	ج2: 450إلى459
102	طلب ناطق أفندي مقابلة الباشا لأمر هام قبل شن الحملة	ج2: 460إلى465
103	توديع الباشا و الآغوات ورجال الدين ليحي بك قبل أن يتوجه للحملة	ج2: 466إلى479
104	استرجاع يحي بك لما مر به مع الآغا والباشا في طريقة لشن الحملة	ج2: 480إلى489
105	لجوء الباشا داود إلى المنجم ليقرأ له الطالع والمستقبل	ج2: 490إلى496
106	استمرار حالة الحزن في بيت صالح العلو بعد حادثة مقتل بدري	ج2: 497إلى502
107	ورود أخبار عن هزيمة يحي بك / وتهيؤ الآغا لاستغلال الفرصة	ج2: 503إلى513
108	تردد ريتش على الأماكن العامة في بغداد مع بداية حملة الجنوب	ج2: 514إلى525
109	استدراج الباشا للآغا سيد عليوي إلى بغداد ثم الحكم عليه بالإعدام	ج2: 526إلى539
110	طلب القنصل موعدا مستعجلا مع الباشا للحيلولة دون تنفيذ الحكم	ج2: 540إلى550
111	حالة الاضطراب التي لحقت خصوم الباشا إثر إعدام عليوي	ج3: 7إلى24
112	إعادة تنظيم الباشا لقواته / تشفي الخصوم مما حدث للآغا عليوي	ج3: 25إلى37
113	عودة ريتش إلى بغداد بعد الإشاعة رجحت ذهابه دون رجعة	ج3: 38إلى47
114	لقاء ريتش بالباشا ، وعزمه على الإطاحة به بتحريض اسطنبول ضده	ج3: 48إلى58
115	تغيير ريتش خطط التآمر على الوالي بتحريض الشمال و كرمنشاه	ج3: 59إلى62
116	انتصار الكيخيا على قبائل البدو في الجنوب بعد أن غرر بشيوخها	ج3: 63إلى78
117	احتفال السراي بالانتصار وتسخير الشعراء للإشادة بالحدث	ج3: 79إلى85

118	عرض ريتش صفقة بيع أسلحة بريطانية للسراي- استعراض باخرة	ج3: 86إلى97
119	اتخاذ الباشا قرار التريث والاعتذار عن قبول الصفقة مؤقتا	ج3: 98إلى105
120	تعزيز الاكيخيا لموضعه في السراي بعد انتصاره في المعركة	ج3: 106إلى113
121	تضامن أهل بغداد ومعهم جنود السراي لصد طوفان النهر السنوي	ج3: 114إلى128
122	تراجع القنصل عن الظهور كالمعتاد وإيفاد الباشا من يسأل عنه	ج3: 129إلى138
123	تدمير الطوفان لما أبدعه ذنون الحاج حسن من تماثيل وتغير حاله	ج3: 139إلى152
124	رحلة استكشافية لريتش إلى الشمال تزامنا مع مرض زوجته	ج3: 153إلى162
125	استقبال محمود باشا لريتش بحفاوة في السليمانية	ج3: 163إلى173
126	إقامة ريتش في السليمانية واستطلاعاته	ج3: 174إلى183
127	استكمال ريتش لجولته الاستكشافية ثم عودته إلى بغداد	ج3: 184إلى197
128	زيارة ريتش للسراي وإرساله رسائل تحريض ضد الباشا خارج العراق	ج3: 198إلى206
129	عودة عباس اسطنبول بعد اختفائه وعودة صادق بعد أن عفا عنه الباشا	ج3: 207إلى213
130	تحوّل بستان المتولي إلى جنة صغيرة بسواعد سيفو و ذنون	ج3: 214إلى225
131	تسلّط الحنين على الباشا وكتابته رسالة لوالدته يترجاها أن تأتي لزيارته	ج3: 226إلى238
132	عرقلة ريتش لحركة تنقل البضائع عبر المراكب والسفن في البصرة	ج3: 239إلى254
133	تزايد الإشاعات في بغداد بشأن ارتفاع الأسعار / تحدي الباشا للقنصل	ج3: 255إلى268
134	نشوب حالة ما قبل الحرب وتحضيرات عسكرية بين السراي و الباليوز	ج3: 269إلى278
135	سعي الباشا للتهدئة وعرض الصلح/ رفض القنصل، ثمّ قبوله التفاوض	ج3: 279إلى295
136	عدم تنازل داود باشا عن شروط التفاوض / مغادرة ريتش بغداد	ج3: 296إلى307

يوضح الجدول أنّه تم تقسيم الوحدات السردية إلى موضوعات بحسب ترقيمها وتسلسلها داخل النص – وفق التّرقيم الذي وضعه الروائي- لكنه بإمكاننا من ناحية أخرى اختزالها إلى أقل عدد ممكن، بحذف الموضوعات الثانوية أو تلك التي تندرج ضمن غيرها ، ليصبح لدينا موضوعات رئيسية، تتشكل منها الوحدة الكبرى لموضوع الرواية بمجملها، وهو ما توضحه الترسيمة التالية:

موت سليمان الكبير / حدوث التمرّد

↓

تولي داود باشا الولاية بعد صراع دموي

↓

مواجهة داود باشا لخطط التآمر ضده

↓

محاكمة عليوي وإعدامه

↓

مغادرة القنصل البريطاني لبغداد

إذا تتبعنا تسلسل الوحدات في الجدول – أعلاه - فإن ما يمكن استنتاجه أن كل موضوعات الوحدات السردية المضبوطة فيه،لا تتجاوز أن تكون تفريعات عن هذه التمفصلات الكبرى،والتي يمكن حصرها – بدورها- في ثلاثة أوضاع أساسية تشكل حركة توالد الأحداث في الرواية كلها:

- الوضع الابتدائي : حالة استقرار (ما قبل حدوث التمرد والعصيان)
- الوضع الثاني : حالة لا استقرار (حدوث التآمر والصراع حول السلطة)
- الوضع النهائي : حالة استقرار جديدة (إنهاء التآمر والتحكم في الأوضاع)

وهذا انطلاقا مما يخبر به الراوي في خطاب الرواية،إذ أن كل ما جرى من أحداث عنيفة كان سببه التّمرد الذي أعقب وفاة سليمان الكبير " بعد أن ظل واليا لبغداد اثنتين وعشرين سنة " ([1]) والذي كان متحكما في زمام السلطة، يحسن التعامل مع خصومه

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:15

والتدخّل في الوقت المناسب ، وهي شروط أساسية لتوفر حالة من الاستقرار في دواليب أية سلطة.

أما حالة اللاإستقرار والإضطراب فقد أعقبت وفاته مباشرة، ليبدأ النزاع الدموي حول الولاية والاستحواذ على السلطة، وكان من أسباب نشوب ذلك النزاع الدموي عدم الأخذ بوصية سليمان الكبير، فقد " حذّرهم من مغبة التنازع فيما بينهم، وقال، كما روى حامل الأختام :«إذا كنتم قلبا واحدا، وبينكم محبة لا يتسلّط الغريب وتحوزوا الدولة التي اقتنيتها، و إلا متى تفخّذتم عن بعضكم يأتي الغرباء من الوزراء ويبدلون الدولة والعائلة » " ([1]) فثمة إذن خرق لشرط من شروط استمرار الاستقرار والانضباط الذين تميزت بهما عهدة سليمان.

لذا، لم تكن مهمة داود باشا في خضم الظروف التي تولى فيها الولاية سهلة،لإحداث وضع مستقر في بغداد وفي العراق كلها، محاولا تجسيد ما تعلّمه من سليمان الكبير من قواعد تسيير السلطة، ولم يتوان في ذلك، فخاض صراعا عنيفا ضد خصومه، في غياب الثقة في المقربين منه، وتزايد حالات الخيانة والتواطؤ ضده، غير أنه ظل مصرا على المواجهة إلى النهاية، قاهرا خصومه وأعداءه الواحد بعد الآخر، يكون آخرهم القنصل الإنجليزي الذي لا يجد في النهاية - أمام إصراره وتحديه - إلا أن يقرر مغادرة العراق بشكل نهائي عائدا إلى بلده.

فيكون الباشا قد أعاد الأوضاع إلى حالة من الاستقرار - أو حالة شبه استقرار- هي ليست نفسها – بالطبع- حالة الوضع الأول، ولكنها حالة شبيهة تظل مفتوحة على كل احتمال طارئ ، حيث قرر الراوي توقيف سرد الأحداث عند حد حالة الاستقرار تلك، فجاءت نهاية الرواية مفتوحة، وكذلك بداية الرواية، فقد تم إسقاط جزء كبير من الأحداث.

ومما يلاحظ أنه كلما سعى داود باشا إلى تهدئة الأوضاع - وفرض الانضباط - إلاّ وظهر طرفٌ معاد، يعيق مسعاه عن طريق التآمر أو الخيانة أو العصيان، كما يحدث للبطل في الحكاية الخرافية، وعلى هذا الأساس فإن بنية الأحداث الكبرى تتحكّم فيها ثنائية متضادة: إستقرار / لا إستقرار.

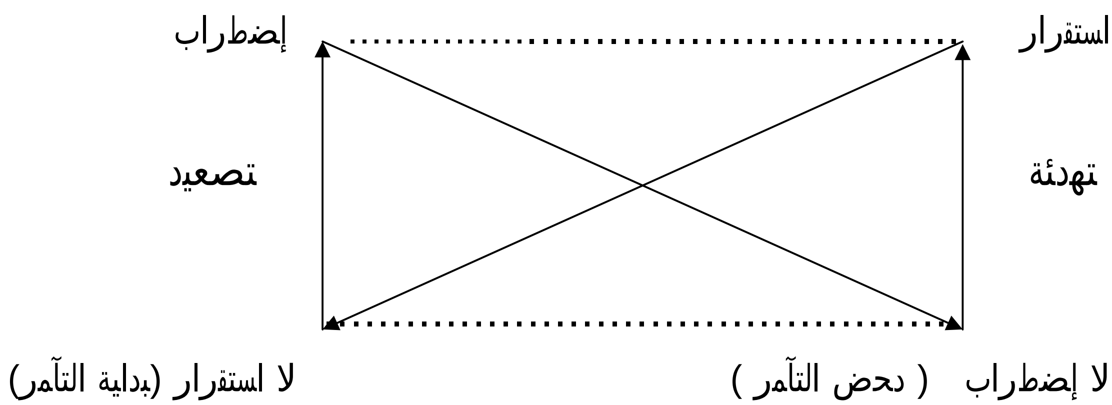
---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص: 16/15

وفي إطار ذلك يتشكل موضوع الرواية الرئيسي، المتمثل في الصراع حول السلطة، بين طرف يسعى إلى تعزيز سلطته باعتباره واليا شرعيا (داود باشا) وطرف معاد (يتشكل من الخصوم والأعداء) يسعى إلى تقويض تلك السلطة وعزله بالتآمر والخديعة.

فلا الوالي يتنازل ولا الخصوم يتوقّفون عن التآمر، وهو ما يدفع الأحداث في الرواية إلى التطور والتأزم، لتبلغ درجاتها القصوى، ولا يبدو الإنفراج في الوضع إلا عندما يقهر الباشا أعداءه الواحد بعد الآخر، لتتحول كفة الغلبة إليه، فيتراجع دور الطرف المعادي في فرض حالة اللاإستقرار.

ولذلك أمكن ضبط بنية الصراع الدائر – وحركته في الرواية - بالاستعانة بنموذج المربع السيميائي عند غريماس، فيأتي بهذا الشكل:



3.1.2 توليف و توزيع الوحدات السردية :

تدخل الأحداث في أرض السواد في علاقات متشابكة مع بعضها البعض، بشكل يصبح فيها للحدث المحوري شبكة من العلاقات مع أحداث جزئية عديدة أخرى، حيث لا يكاد يكون ثمة حدث منعزل عن الأحداث الأخرى، فكل حدث يوجِد حدثا آخر أو يستدعي حدثا سـابقا له، قد يؤدي ذلك أحيانا إلى تشعب الأحداث وتعددها، لكن ثمة فـي النهايـة مـا يجمعهـا ويوحدها.

وللاستدلال على ذلك يمكن تقديم هذا النموذج:

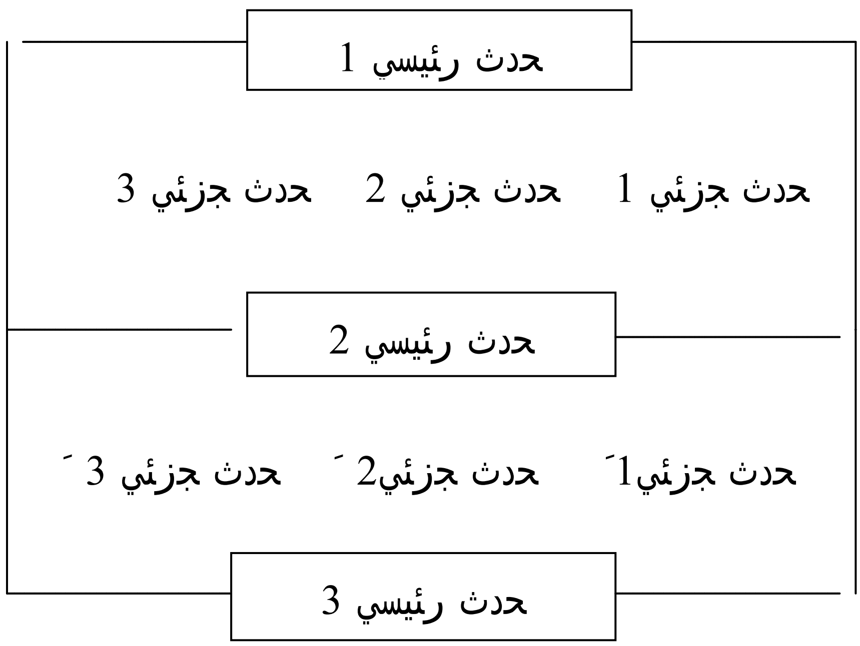
- يهتم حسون بنقل أخبار ما يحدث من صراع بين السراي و الباليوز (الوالي # القنصل)
- يقوده ذلك للاهتمام بمتابعة موكب القنصل وهو يدخل بغداد.

- يعجب حسون بزوجة القنصل ويتعلّق بها منذ اللحظة التي يراها تمتطي حصانا.
- يرحل القنصل وزوجته عن العراق نهائيا فيصاب حسون بالخيبة والصدمة.

فحسون – في الأصل- لا علاقة له بالصراع الحاصل بين (الباشا) والقنصل البريطـاني، وليس معنيا بشكل مباشر بما يحدث بينهما، ولكنه في نهاية الأمر يصبح منشغلا كل الانشغال بما يحدث في الباليوز، وما يتحول عند الباشا إلى انتصار ونشوة - لأن القنصل قرر الرحيل أخيرا عن بغداد - يتحول إلى صدمة عند حسون، لأن من تعلّق بها لابد لها وأن ترحل هي أيضا.

لذا، يخرج جميع أهل محلة الشيخ صندل مبتهجين يراقبون مغادرة السفينة، ماعدا "حسون" الذي يبقى مرابطا في البستان، بحجة إطعام الخيول، لأنه " لم يقو علـى مشـاهدة السـفينة تغادر، وعليها زوجة القنصل" ([1])

ومثله حدث اغتيال بدري، فلم يكن " بدري" إلا ضحية أحداث الصراع بين سيد عليوي وداود باشا، ولم يكن داود باشا من جهته ليقرر التخاص من عليوي لولا تأكده من تورط هذا الأخير في الخيانة، و التآمر ضده، و كذلك التورط في قتل بدري وهكذا، مثلما توضحه الترسيمة التالية:



[1] - عبد الرحمن منيف:أرض السواد (3)، ص:307

فالعلاقة في مستواها الأول علاقة بين الأحداث الرئيسية، التي تتفرع عن كلّ منها مجموعة من الأحداث الجزئية، وهذه الأخيرة تدخل بشكل أو آخر في علاقات مع بعضها البعض، بحكم علاقة كل منها بالحدث الرئيسي، وإن كنا نجدها موزعة بشكل يخدم بنية الخطاب، وليس بالضرورة أن تكون متجاورة أو منتظمة وفق منطق سببي خطي.

إذْ ليس المهم الحدث في حد ذاته وإنما علاقاته بالأحداث الأخرى لأن " ما يجعله يعد حدثا هو قدرته على إحداث تغيير متميز، و نقطة انعطاف في مجرى الزمن" ([1]) وفي ذلك يقول بول ريكور: " من هذه الناحية فإن الحدث ليس مجرد شيء عابر، أعني أنه أكثر من مجرد شيء يحدث وكفى، بل هو ما يسهم في مجرى عملية السرد، مثلما يسهم في بدايتها ونهايتها، وانطلاقا من هذا فإن القصة المروية أكثر من مجرد إحصاء وتعداد في نظام معين، سواء أكان متسلسلا أو متعاقبا للأحداث والعوارض التي تنظمها في كل معقول" ([2])

و هو ما ينطبق على الحدث كعنصر من مكونات العملية السردية في أرض السواد ، والتي لا يخضع فيها تنظيم الأحداث للتلقائية أو التراتبية الخطية بشكل محض، فثمة آليات تحكم نظام تطور الأحداث وانتظامها، وفي إطار ذلك، يتم تحريك الحدث والانتقال من وحدة إلى أخرى ومن مفصل إلى آخر.

1.2.2 آليات الانتقال من وحدة سردية إلى أخرى:

يتم الانتقال من وحدة سردية مرقّمة إلى أخرى- تليها - في أرض السواد وفق تقنيات سردية معينة، تتمثل في وجود مؤشرات وعلامات نصية، إذ الملاحظ أنه يتم في كل مرة إشعار المتلقي بنهاية الوحدة السردية المرقمة، قبل الإنتقال إلى أخرى، ويتم ذلك بأشكال مختلفة.

كأن تتضمن نهايةُ الوحدة السردية ما يفتح مجالا للتوقّع، ومن بين تلك المؤشرات ما نجده – على سبيل المثال- في نهاية الوحدة السردية المرقّمة{127} " وهكذا عاد ريتش

---

[1] - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد(فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:243

[2] - المرجع نفسه، ص:41

إلى بغداد مع أول أمطار الشتاء، ولم تعرف بغداد بعودته إلا بعد بضعة أيام، أما السراي فقد وصلها الخبر في نفس الليلة، ومن أكثر من مصدر! " ([1])

فعودة ريتش إلى بغداد بشكل سري، هي مؤشّر على أن ثمة شيء ما يريد أن يفاجئ به السراي، أو على الأقل أن يحتفظ به لنفسه، فليس من المعتاد أن يدخل بغداد سرا، لذا، يتوقع أن تكون بداية الوحدة السردية اللاحقة{128} امتدادا للسابقة " لم يصدق ريتش أن كل هذا التغير قد حصل أثناء غيابه " ([2])

تتيح لنا هذه الوحدة السردية - التي تنفتح بالإخبار عن دهشة القنصل لِما لاحظه من تغير في السراي - معرفة أنه كان ينوي مفاجأة أهل بغداد، وكذلك مفاجأة داود باشا بالخروج في موكب مهيب وجهته السراي، وقد " كانت نية ريتش أن يحول الزيارة إلى حدث " ([3])

وقد ترِد نهاية الوحدة متضمنة لمقطع سردي صغير أو جملة سردية، تكون بمثابة معبر يربط بين نهاية الوحدة السردية السابقة واللاحقة، ونماذجها كثيرة في الرواية ، كأن نأخذ هذا المقطع في نهاية الوحدة السردية المرقّمة {76} " وظلت روجينا تلهب خيال الكثيرين ، ويثير وجودها، مع الفتيات، الترقّب والتساؤل" ([4])

فإذا كانت هذه الوحدة تنغلق على أثر الترقّب والتساؤل، فإن انفتاح الوحدة التي تليها مباشرة والمرقّمة {77} سيكون بهذا الشكل" الآغا الذي انشغل بالضباط قبل سفرهم و بروجينا في بعض الليالي، ما لبث أن غاب " ([5])

ولْنلاحظ مدى العلاقة القائمة بين نهاية الوحدة السابقة وبداية الوحدة اللاحقة، حيث يشير وجود روجينا في كركوك أن له علاقة بما يخطط له الآغا عليوي، و سيتضح مع توالي سرد الأحداث، أن غيابه المصطنع كان له أيضا علاقة بمجيء روجينا من بغداد إلى كركوك، حيث أنها جاءت في مهمة سرية، حاملة رسالة من القنصل للآغا تضمنت تحريضا ضد داود باشا، وهو ما أثار الشكوك والتساؤل بتواجدها في كركوك.

---

[1] - عبد الرحمن منيف :أرض السواد (3) ، ص:197

[2] - المصدر نفسه، ص:198

[3] - المصدر نفسه، ص:199

[4] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2) ، ص :225

[5] - المصدر نفسه، ص :226

وهو نفسه ما نجده على مستوى الانتقال من جزء إلى آخر في الثلاثية، فقد كانت الجملة السردية الأخيرة في الجزء الأول من أرض السواد " وهكذا نُقل الآغا إلى الشمال " ([1]) بمثابة جملة تم بواسطتها غلق وحدة سردية كبرى، متمثلة في الجزء الأول من الثلاثية، لكنها من ناحية أخرى كانت مؤشرا على انفتاح وحدة سردية كبرى أخرى، متمثلة في الجزء الثاني، لأن نهاية الجزء الأول جاءت مفتوحة.

وأكثر من ذلك فهي جملة تفتح دلالاتها مجالا للتوقّع، فمن دون شك أن نقل الآغا دون رغبة منه سينحو بالأحداث منحى آخر مغايرا، وهو بالضبط ما سيكون موضوعا رئيسيا للوحدة السردية الكبرى في الجزء الثاني من أرض السواد.

ولا يختلف الأمر في نهاية الجزء الثاني من أرض السواد، عنه في نهاية الجزء الأول، فقد كان موضوع الوحدة السردية {110} متمثلا في طلب القنصل موعدا مستعجلا مع الباشا، للحيلولة دون تنفيذ حكم الإعدام في حق سيد عليوي ، لكنه يصل متأخرا أو بالأحرى يتم تأخيره عمدا، حتى يجد الباشا عذرا – دبلوماسيا لبقا- لرفض وساطة القنصل، من أجل العفو عن عليوي أو تخفيف العقوبة عنه، لذا، يتأسف الباشا بلباقة مصطنعة عن استحالة تحقيق رغبته " لو كنت أدري أن هذه رغبتكم، يا سعادة القنصل، ولو تبلّغتُ بهذه الرغبة في الوقت المناسب ، لأخذت الأمور مسارا آخر... " ([2])

وستكون نهاية الوحدة السردية الكبرى للجزء الثاني مفتوحة على التوقّع أيضا، فقد تم غلقها بهذا المقطع الحواري الذي يتم فيه إسقاط صوت المخاطَب (القنصل)

" هز الباشا رأسه موافقا، وقال: لقد جاء في الكتاب الكريم: « وإذا جاء أجلُهم لا يستقدمون ساعةً ولا يستأخرون » وكانت هذه مشيئة ا ! " ([3]) فالمتوقع أن الباشا الذي لجأ إلى تصفية سيد عليوي وهو الحليف الأول للقنصل سيواجه ردود أفعال هذا الأخير، وهو ما سيحصل بالضبط.

وحتى فيما يخص الوحدات السردية الكبرى، التي تشكّل كل جزء من أجزاء الثلاثية و التي يبدو بعضها – أحيانا - غير مرتبط سببيا بما يليه، فإن المتلقي لا يشعر بوجود خلل تنظيمي ،لأنه في هذه الحال يجد مؤشّرات دالة على أن الوحدة قد أوشكت على النهاية ،

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:540

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2) ، ص:550

[3] - المصدر نفسه، ص.ن

وأن موضوع الوحدة اللاّحقة لها، لن يكون بالضرورة امتدادا مباشرا لموضوع الوحدة السابقة، كأن يتم سرد حدث لا يمثل استمرارا خطيا لحدث ما، تم سرده في الوحدة السابقة.

و هنا يكون المتلقي مدعوا للمساهمة في إيجاد الروابط الدلالية والمنطقية، من خلال عملية تركيبية - ذهنية - تتمثل في إعادة تنظيم الوحدات وفق منطق سببي ، وهي خاصية تتميز بها الرواية الحديثة بصفة عامة، وضمنها رواية أرض السواد، وإن كانت لهذه الرواية خصوصياتها التي تميزها عن غيرها من الروايات العربية المعاصرة.

من ناحية أخرى، يتجلى التكامل بين الوحدات السردية في مظهر آخر، يتمثل في أن ما يتم إسقاطه في وحدة سردية من تفاصيل - حول حدث معين- نجده في وحدة أو في وحدات أخرى متفرقة، ويرتبط ذلك بالحبكة السردية وباستراتيجية مبرمجة، كأن يكون ذلك بغرض توليد عنصر التوقّع أو التشويق أو إضاءة حدث.

بالإضافة إلى أنه يكاد يكون من المستحيل ذكر كل التفاصيل المتعلقة بحدث ما دفعة واحدة، فذلك من شأنه أن يؤدي إلى إخلال بالبنية العامة،أو يجبر الروائي على اعتماد مبدأ السببية والخطية، فيحرم الراوي – بذلك - من الرجوع إلى الخلف ولا يكون بمقدوره التقديم والتأخير في سرد الأحداث.

لذا، نجد في رواية أرض السواد أن كل وحدة سردية كبرى تكاد تتضمن موضوعا أو حدثا خاصا بها، وهذا ليس معناه انفصاله عن بقية الأحداث أو الموضوعات الجزئية للرواية، لأننا في المقابل نجد تفاصيل إضافية، تخص الموضوع الرئيسي موزعة في الوحدات السردية الأخرى، كحدث اغتيال بدري ، ومثله حدث تلقي حسون لرسالة مجهولة في الوحدة السردية {65} ولكننا سنجد تفاصيل أخرى تحيط بالحدث في الوحدات الأربع التي تليها.

أما الإخبار عن الحدث وتفاصيله فإن له مصدرين أساسين، أولهما ما يتكفل به الراوي والثاني ما تتكفل به الشخصيات، وفي ذلك يبدو الحدث في الرواية مرتبطا ارتباطا وثيقا بالوظائف المسندة للشخصيات و لطبيعة العلاقات التي تكشف عن شدة التنافر بين الشخصيات الفاعلة، وما ينجم عنه من صراع وتأزم في الأحداث.

2.2.2 آليات بناء الشخصية التّخييلية:

يفرض زخم الأحداث التي يتم سردها في أرض السواد – منطقيا- عددا هائلا من الشخصيات، لذلك نجد أسماء شخصيات عديدة وكثيرة، يصعب حصرها، غير أن توفر نسبة كبيرة من الأسماء ،لا يعني بالضرورة تكافؤ تلك الشخصيات جميعها، من حيث الفاعلية ودرجة الحضور والتفاعل مع الأحداث.

فبعض الشخصيات لها حضور فاعل ومؤثر (داود باشا وحاشيته) ويقابله (القنصل ومعاونوه) والبعض الآخر إنما أوجدته علاقة تلك الشخصيات بالشخصيات المحورية، إن بشكل مباشر أو غير مباشر، أو لوجود علاقة لتلك الشخصيات بالأحداث التي جرت، ومعظم تلك الشخصيات هي شخصيات محلة الشيخ صندل، أما الفئة الثالثة من الشخصيات فهي شخصيات عابرة لها وظائف سردية معينة، كتلك التي يتم التعرض إليها أو ذكر أسمائها بشكل خاطف، في موقف معين تقتضيه ضرورة سردية معينة.

وحتى فيما يتعلق بالشخصيات الفاعلة فبعضها مرهون بوجود البعض الآخر، كالشخصيات المحيطة بداود باشا وتلك المحيطة بالقنصل، إذ الصراع القائم بين هاتين الشخصيتين إنما هو صراع بين سلطتين أو دولتين، فإذا عزل الوالي –مثلا- تغيرت الحاشية وتغير المحيط بأكمله، ووفق ذلك يمكن وضع تصنيف للشخصيات يكون كالتالي:

أ- الشخصيات المحورية:

وهي الشخصيات التي تظل حاضرة ومشاركة بفعالية في تحريك الحدث وإذكاء الصراع، ويمكن حصرها في الشخصيات الآتية:

- **داود باشا**:

وهي الشخصية المحورية الأكثر حضورا وفاعلية – على الإطلاق- في الثلاثية، تدخل بشكل أو آخر في علاقات متشابكة مع العديد من الشخصيات الفاعلة وغير الفاعلة، بين من يكن لها الولاء من يكن لها الخصومة والعداء ، كما يمكن اعتبارهـا نموذجـا للشخصـية الموهوبة الجانب، إذا أخذنا بتصنيف حسن بحراوي للشخصـيات ، ويقصـد بالشخصـية

الموهوبة الجانب تلك " الشخصية التي تتصرف من موقع ما، وتعطي لنفسها حـق التـدخّل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها " ([1])

أما عن مصادر المعلومات التي يتم من خلالها التعرف على هـذه الشخصـية فهـي متعددة، منها ما يخبر به الراوي، ومنها ما تخبر به الشخصيات الأخـرى، و مـا نعرفـه من الشخصية ذاتها، بواسطة الحوار الذي تجريه مع الشخصيات التـي تتعامـل معهـا، أو من خلال الحوار الذاتي (المونولوج) وومضات التّذكر.

وهو ما يشكّل في النهاية سيرة ذاتية عن هذه الشخصية، وإن كان توزيع المعلومـات التي تخص هذه السيرة لا يخضع في الرواية لمنطق التتابع الزمني،علـى مسـتوى زمنيـة الخطاب ، وإنما نعثر على تلك المعلومات متفرقة في ثنايا النص ، وعلى المتلقي أن يتكفل بعملية جمعها، وإعادة تنظيمها وفق منطق زمني خطي ، يتسنى له من خلالها تتبع سـيرة داود بداية من طفولته إلى أن يصبح واليا لبغداد.

ولأنها الشخصية المحورية الأساسية، فقد خُصت بالعنايـة الكاملـة مـن حيـث كـم المعلومات التي تخص سيرتها، ومن حيث وصف عالمها النفسـي الـداخلي ، فـي حـين لا يوجد أي اهتمام يذكر بمظهرها الخارجي ، مما يدل على أن سلطة الوظيفة التي تؤديهـا هذه الشخصية هي أهم من مظهرها الخارجي.

وإن تقصي تلك المعلومات في متن الرواية من شأنه أن يقـدم لنـا سـيرة مفصـلة عن تكون هذه الشخصية الموهوبة الجانب، منذ أن كان داود طفلا وحتى صار واليا لبغداد، فنعرف من خلال حوار بعض الشخصيات كيف " جيء بداود طفلا صغيرا وبيع في بغداد ، وكيف أن سليمان الكبير اشتراه واعتنى به وهذّبه إلى أن كبر، فوثق به وقربه، و كدليل على تقريبه زوجه ابنته " ([2])

فمثل هذه المعلومة تكشف لنا من جهة عن طفولة شقية محرومة، فلقد بيع داود مثلمـا كان يباع الرقيق في السوق، لكنه من جهة أخرى كان محظوظا، فقد اعتنى به الوالي سليمان الكبير وقربه منه، بل ولقد أخذ عن هذا الأخير دروسا كثيرة ومن " الدروس التي تعلّمها

[1] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن - الشخصية)، ص :279

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:231

داود وهو في سراي سليمان باشا الكبير: « اجعـل كـل إنسـان محتاجـا إليـك، وأنـت لا تحتاج ولا تعتمد على أحد بشكل كلي أو بصورة دائمة » " ([1]) وغيرها من الدروس.

ونعرف من خلال تداعيات خصمه اللّدود سيد عليوي – وهو يخطط للإنتقـام منـه – أن داود قبل وفاة سليمان كان زاهدا في أمور السياسية وشؤونها، فقد ذهب " إلى البصـرة عازفا عن أية مشاركة بالسلطة، منصرفا إلى الدراسة. ثم لما عـاد إلـى بغـداد، تحـول إلى مجاورٍ لسيدي عبد القادر، وتغير بملابسه وطعامه وسلوكه ،أصبح واحدا مـن رجـال الدين، لكن حين شعر أن ساعته قد جاءت ترك المقام وهجر الدفاتر وعاد كمـا كـان أيـام سليمان الكبير:لا يفكر إلا بالسياسة، ولا يعرف غير القوة لتنفيذ ما يريد! " ([2])

كما نعرف من خلال ما يخبر به الراوي أنه " إذا كان قد عرف عن الباشا طول الباع في أمور الدين ،إضافة إلى التقى والورع، فقد فاجأ الكثيرين في ليالي الشعر بما كان يحفظه من الشواهد الهامة، وما يماثلها بالفارسية والتركية " ([3])

يضاف إلى كل ذلك أن داود " بدأ عسكريا منذ نعومـة أظفـاره، واكتسـب الكثيـر من الخبرة في رحلته الحافلة، سواء بالمعارك التي خاضها، أو بالمدة الطويلة التي قضـاها في السراي " ([4]) و تلك مؤهلات كانت كافية لأن تجعل منه قائدا موهوب الجانب، ثم واليا رزينا، يحتذي في تسييره لشؤون الولاية بما تعلّمه من دروس عن معلمه سليمان الكبير.

وهو بعد أن أصبح واليا وتغير وضعه، بات ينبغي أن يتغير هو نفسه، وكذلك الـذين يحيطون به، كما يخبر به الراوي في مقطع من المقاطع السردية " لأنه الوالي الآن، يجب أن يكون مختلفا عن السابق، بالسلوك، بالتصرف، ومتـى يجـب أن يـتكلم ومتـى عليـه أن يصمت . لقد انتهى دور التعبئة والتحريض، وحسمت معركة الكلام منذ اللحظة التي دخل فيها بغداد ... حتى الأصدقاء الذين تعودوا عليه قبل أن يصبح واليا، يجب أن يتعودوا عليه بعد أن صاره ، معنى ذلك أن يتغيروا عن السابق، لأنه هو ذاته تغير، لم يعد داود المطـارد أو الهائم في الجبال، إنه الآن الباشا، والمنصب ذاته يفرض طريقة جديدة في التعامل" ([5])

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:308

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:403

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:184

[4] - المصدر نفسه، ص:265

[5] - المصدر نفسه، ص:110

كما أن على خصمه القنصل البريطاني أن يعيد النظر في سياسته و " أن يعيد ترتيب علاقاته، وأن يختبر تحالفاته، لأنه الآن بمواجهة وال من نمـط مختلـف " ([1]) لا يرضـخ للضغوط ، ولا يستسلم بسهولة.

فهو يجد بأن داود باشا ذلك " الجورجي بمقدار ما يبدو طيبا وبسـيطا فهـو شـديد الخطر، تماما كالمياه الساكنة، إذ لا يدرك عمقها، ولا يعرف ماذا تخبئ في باطنها " ([2])

وإذا كان أعداؤه يرون فيه شخصا ماكرا عنيدا فإن المقربين منه، والذين يعرفون جانبا من حياته الخاصة في تعامله مع أبنائه وحاشيته، فإنهم يرون فيه جانبا خفيا لا يراه غيرهم، ومنهم مربية ابنته نائلة خاتون، التي تجد أن " لداود قلبا يحتمل الجميـع، وأنـه أب لـيس لأولاده وحدهم، بل ولأولاد الولاية كلّها، وتتأكد أكثر حين تراه كـل صـباح وهـو يتفقـد الأشجار والخيول وأقفاص الطيور " ([3]) ويصدق ذلك عندها حتى في " اللّحظات التي كانت تميل فيها إلى إدانة داود، لأنه، كما سمعت، قتَل هنا وهناك ، وساق الجنود في هذا الاتجـاه أو ذاك ليموتوا " ([4])

أما " ما كان يشغل داود باشا، وقد لاحت الفرصة بعد طول انتظار، دولة لم تقم مثلها منذ أقدم العصور، ولعل أول شيء ينبغي توفره: أسرة كبيرة شديدة التـرابط لا يسـتطيع أن ينفذ إليها أحد من الغرباء. حتى البنات يجب أن يختار لهن أزواجا من الأقوياء " ([5])

فلم يكن داود مثله مثل الولاة السابقين، كان هاجسه الأكبر إجراء تغيير كبيـر، لبنـاء دولة قوية لا يطالها الأعداء، فكانت المواجهة عنيفة بينه وبين من يطمـح للسـلطة، كسـيد عليوي الذي كان مرافقه ليتحول إلى خصمه، بعد انتصاره في معركـة الفـرات الأعلـى، ومواجهة أخرى مع من يطمع في ثروات الدولة، كالقنصل البريطـاني،ثم مواجهـة شـيوخ القبائل المتمردة.

وحتى هواياته فقد كانت مكملة لمظهر شخصيته الموهوبة، فقد " كان الصيد لداود باشا إحدى الوسائل لترويض عواطفه، وهذه الهواية التي استبدت به منذ وقت مبكر،كانت تتيح له المجال كي يجعل الحقد يفيض إلى الخارج،من خلال اكتشاف ومعرفة المخلوقات الأخـرى،

---

[1] - عبد الرحمن منيف :أرض السواد (1)، ص:266

[2] - المصدر نفسه، ص :259

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:246

[4] - المصدر نفسه، ص.ن

[5] - المصدر نفسه، ص:280

والتي لها أمزجة وطُرق في الدفاع عن النفس، وأساليب متعددة للتمويه تختلف عنه " ([1])

أما عن المعلومات التي تتوفر بخصوص الهيئة الجسمانية لشخصية داود - رغم حضورها المكثف - فإنها لا تكاد تعطينا صورة محددة عن هذه الشخصية، ماعدا بعض الملامح العامة التي يمكن التقاطها متفرقة من هنا وهناك، في سياق سرد الأحداث - وهي قليلة - كهذه " وكان يروق لها أكثر ما يكون أن تعبث بلحيته والشوارب " ([2]) أو من خلال وصف جزئي عابر " ورقبته تختلف عن رقبة سعيد : رقبة سعيد ثخينة ، مليئة بالشحم والقوة والشباب ، أما رقبة داود فإنها أشبه برقبة اللقلاق : طويلة ، مخشبة " ([3])

- **سيد عليوي (الآغا):**

تندرج هذه الشخصية ضمن الشخصيات الفاعلة في أرض السواد ، ولها وظيفة مهمة في تغيير مسار الأحداث وتطويرها، وهي تبدو بمظهر الشخصية العسكرية العنيفة، في سلوكها وأفعالها، والتي لا تتوانى في الانتقام من خصومها بأبشع الطرق الممكنة، عن طريق التصفية الجسدية والتنكيل، ويكون ذلك مصحوبا بمشاعر الزهو والتلذّذ.

كما أنها على استعداد دائم لتنفيذ فعل انتقامي جديد، ضد خصومها،أما المعنيون بذلك، فهم بالدرجة الأولى رؤساؤها ومن يملكون عليها سلطة، فتبدأ الشخصية في التخطيط والتآمر، بل وتتلذّذ باستحضار وتخيل مشاهد القتل، في أبشع الصور " وللحظات بدا يتصور أن رأس داود يتدحرج بين الأقدام، وقد انغلقت إحدى عينيه، أما الأخرى فتبدو منطفئة، وكأنها قطعة زجاج استخرجت للتّو من أعماق التراب ([4])

و مشاعر النرجسية المفرطة – تلك - هي التي قادت سيد عليوي إلى حتفه، فقد كان واثقا كل الثقة من قدرته وتمكّنه، يقف قبالة المرآة في وضع صارم، مخاطبا نفسه " أنتَ البداية والمنتهى ، أنتَ الأمل والمرتجى ، يا من يعين الولاة ، ويهب الموت والحياة، أنتَ الذي بسيفه تُشق الطريق إلى بغداد، و سمى داود واليا على العباد، أنتَ الذي دخلت القلعة مثل أسد الجبال، ولم يجرؤ أحد على الوقوف أو النزال، وأنتَ الذي قلت : عهد جديد لا مكان فيه لحمادي وسعيد " ([5])

---

[1] - عبد الرحمن منيف:أرض السواد (1)، ص:295

[2] - المصدر نفسه، ص:241

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2) ، ص:404

[4] - المصدر نفسه، ص:365

[5] - المصدر نفسه، ص.ن

بل لقد راحت تلك النرجسية تتفاقم إلى حد لا يمكن وصفه، بعد أن استولى على القلعة و " حز رأس سعيد وقدمه هدية إلى الباشا، أما بعد معارك الفرات الأعلى ، فلم تعد الأرض تحمله، أصبح مغرورا مثل طاووس، وأصبح يقول، دون كلمات: أنا ربكم الأعلى ويا ويـل من يقف في وجهه " (1) كما تصفه إحدى الشخصيات.

ولم يكن ليحقق مبتغاه في القضاء على داود و الإستيلاء على السلطة بدله، رغم كـل ما كان يخطط له بالتواطؤ مع القنصل، إذْ تفطّن الوالي لأمره فاستدرجه إلى بغداد، وتمـت محاكمته بتهمة الخيانة الكبرى و إدانته، وعند ذاك " أصدرت المحكمة حكمها بإعدام الخائن سيد عليوي " (2)

- **بدري صالح العلو:**

تمثل هذه الشخصية الخيط الذي يربط السراي بمحلة الشيخ صندل، فهو الممثل الوحيد لأهل هذه المحلة كرمز من رموز السلطة في ولاية بغداد، بوصفه عسكريا ترقّى ليصـبح مرافقا للوالي داود باشا، إلا أنه على خلاف سيد عليوي لم يكن ممن يطمحون إلى الزعامة، أو تولي الولاية، وهو ما أهله، لأن يكون مقربا من الباشا،الذي كان يعده لتقلّد مناصب عليا.

إلا أن " ليلة القلعة غيرت بدري صالح العلو تماما. صحيح أنه أبدى ندمه أمام الباشـا، ولام نفسه على الضعف الذي بدر منه، وتخاصم مع الزميل الذي أغراه وقدم له الكأس ، كما قرر خلال نهارات كثيرة أن ينسى ، لكن طيف نجمة ظل يلاحقه. كانت نجمة تتخايل له في النوم واليقظة، وكانت تتجسد ما أن يسمع صوت امرأة، ما أن تهفّ رائحة أنثى" (3)

وكان تعلقه بنجمة الراقصة - وهي واحدة من بنات الهوى التي تشرف عليهن روجينا في بيتها- سببا في تدهور حالته النفسية وتغير سلوكه، وحين تم اكتشاف أمره مـن طـرف الباشا قام بتحويله إلى كركوك ، وإن كان ذلك أقرب إلى التأديب منه إلى العقاب ، فقد أراد الباشا - من وراء ذلك - تلقينه قواعد الإنضباط العسكرية، ومـا ينبغـي أن يكـون عليـه من يتولى مسؤولية في السلطة " ولأني أثق بك وأريد أن ترتقي في السلك، ولأني أعتبـرك عيني وأذني ، فسوف أبعث بك إلى كركوك " (4)

---

1 - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:485

2 - المصدر نفسه، ص:538

3 - عبد الرحمن منيف :أرض السواد (1)، ص:403

4 - المصدر نفسه، ص:497

وهي طريقة الباشا في إبعاد من تسول له نفسه الإساءة إلى الباشا، أو سمعة السـراي، تماما مثلما فعل مع عليوي الذي حوله أيضا إلى الشمال، بعد أن لاحظ غـروره المتزايـد، وإن كان داود باشا لا يشعر بأي خطر من جهة بدري، على عكس ما كان يخشاه من سـيد عليوي، هذا الأخير الذي كان يسعى بكل الوسائل للإطاحة بالوالي والتخلّص منه، بـل لقـد استغل عليوي عن طريق معاونيه فرصة وجود بدري في كركوك لتحريضه ضد الـوالي ، واستدراجه إلى صفه، و حين أبدى بدري رفضه كان مصيره أن اغتيل بوحشية، من طرف أعوان سيد عليوي.

فبدري كان ضحية الصراع بين داود و عليوي، ورغم أن الموت شكّل " نهاية لحيـاة بدري القصيرة، لكنه كان البداية لأشياء كثيرة، بداية الحزن والتغيـر والأسـئلة، بالنسـبة لأشخاص عديدين، وفي أمكنة مختلفة " ([1]) فإن ذلك كان له أثره في تطوير الأحداث وتغير سلوك العديد من الشخصيات ، وحتى الفضاءات، فقد حولت أم قدوري غرفتها إلى قطعـة من السواد، وانعزل والده في الطابق العلوي رافضا الحديث، ولم يعد أهـل مقهـى الشـط يتحدثون عن شيء سوى عن حادثة اغتيال بدري.

- **روجينا:**

تجسد دور المرأة البغي التي لها القدرة على التأثير والإغراء الجنسي ، ويمكن إدراجهـا ضمن نموذج الشخصية الجاذبة، التي تتخذ الجاذبية الجنسية – عندها - لبوسـات متغيـرة وشديدة الإغراء ([2]) وذلك " من خلال بروز الصدر وعـري الزنـدين والكتفـين، وتلـك النظرات التي تحفل بالإغراء والخبرة وتقول الكثير وهي تلتفت إلى هذه الجهة أو تلك " ([3])

من ثم، يتحول الجسد الفاتن- الذي تملكه - إلى سلطة تغري رجال السراي النافـذين، فيستسلمون لغوايتها دون مقاومة، وفي ذلـك، تسـقط هيبـة العسـكري العنيـف ليتحـول في أحضانها إلى طفل وديع، إذْ أن " الرجل الذي يخافه جميع الناس، والذي يخيف الحكومة أيضا، و إذا ذُكر اسمه تتداعى صور ووقائع شجاعته والأعمال التي قام بها.. ذاك الرجـل الذي يخلق كل هذا الخوف ، كان جبانا معها! كان يرتجف بين يديها ، وفي أحيـان كثيـرة

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:306

[2] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن –الشخصية)، ص:277

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:216

يبكي مثل طفل، ولا يكف عن البكاء ولا يهدأ إلا إذا وضعت رأسه فـي حجرهـا، قريبـا من الصدر، وأخذت تغني له كما تغني الأم لطفلها الصغير لكي ينام ! " ([1])

ولكثرة علاقتها برجال السراي فإن " روجينا وأمثالها صدورهم قبور الأسرار، يعرفون كل شيء بالولاية، ويعرفون الناس على البطانة " ([2]) ولأنها تملك ذلك النفـوذ - وتعـرف الكثير من الأسرار- يتم استدراجها من طرف القنصـل البريطـاني وخصـوم داود باشـا لاستغلال ما تملكه من معلومات، ومن قدرة على الإغراء للإطاحة بالوالي، فتعمـل إلـى صفهم، ويكلّفها القنصل بنقل رسالة خطية وأخرى شفوية إلى سيد عليوي، مضـمون كـلّ منهما التآمر ضد داود باشا.

وحين يكتشف أمرها – وتحت طائلة التهديد - تُقر أمام هيئة المحكمة بتورط عليـوي بوصفها شاهدا على تآمره ضد الوالي، فيحكم عليه بالإعدام، ويكون اعترافها سببا في تغيـر حالها وسلوكها ومسار حياتها كلّه، فقد أصـيبت بمـرض شـديد و " مـا كـادت تُشـفى حتى أبلغت «البنات » أنها تابت وسوف تتوقف عن هذه « المهنة » وخيرت«البنـات » : من ترغب منهن بالتوبة، وتريد أن تبقى معها، فإنها لا تمانع بذلك ، ومن تختار شيئا آخـر فالأمر يعود لها " ([3])

- **كلوديوس. ج. ريتش**:

تجسد هذه الشخصية نموذج الأجنبي الوافد إلى بغداد، بصفته قنصلا عاما يمثل دولة عظمى كما جاء في الرواية " حين وصل ريتش إلى بغداد قنصلا عاما مفوضا لبريطانيا العظمـى، كان في أوائل العشرينات من عمره " ([4])

فمجيئه إلى بغداد مرتبط بوظيفة معينة، هي خدمة مصالح دولته في المنطقة والتحـدث باسمها، وهو رغم صغر سنه يتميز بالفطنة والدهاء السياسيين " إذ ما كادت تمر شهور على استلامه العمل حتى أصبحت القنصلية البريطانية، أو الباليوز كمـا أطلـق عليهـا النـاس في بغداد، تضاهي السراي ، بل وتتفوق عليها في كل شـيء :التأثير،العلاقـات، الأهميـة، ومعرفة كل ما يدور في المدينة " ([5])

---

[1] - عبد الرحمن منيف:أرض السواد (1)، ص:222/ 223

[2] - المصدر نفسه، ص:205

[3] - عبد الرحمن منيف:أرض السواد (3)، ص:20

[4] - عبد الرحمن منيف:ارض السواد (1)، ص:86

[5] - المصدر نفسه، ص:86

ومن موقعه – ذاك- كقنصل لدولة عظمى، يسعى إلى إخضاع الوالي الجديد داود باشا، كما فعل مع غيره، فلا يجد وسيلة ممكنة إلى تحقيق غايته، لأن خصمه عنيد كما أقـر هـو نفسه بذلك " إذا كان الولاة السابقون قد أتاحوا لي الشعور بالتميز والأهميـة، فـإن داود ، العدو الوحيد الذي يجدر بي أن أنازله لأثبت لنفسي، قبل أن أثبت للآخرين ، كيـف يمكـن أن أحتمل الجروح والمعاناة، وأن أحاول... لست متأكدا من النّصر، لكننـي متأكـد أنننـي لن أُسلّم، ولن أخضع لما يريد... وحالما أفلت من هذا الحصار، سأعرف كيـف أرد عليـه، وألقّنه درسا لن ينساه» " ([1])

فكانت المواجهة منذ البداية حادة، وعنيفة تخللتها المكائد والتهديدات على مدار أجزاء الرواية الثلاثة، وفي سبيل ذلك يبذل كل جهده لتحقيق هدفه " ولما كان ريتش شديد الحرص على معرفة كل شيء، وعلى ألاّ تفوته الصغيرة والكبيرة، فقد أوعـز لرجالـه أن يراقبـوا ويتحروا أدق الأمور، لكن الأكثر أهمية أن يكون موجودا داخل السراي، وأن يسمع ويعرف كل ما يدور هناك، خاصة وأن داود يختلف عن سعيد... ويختلف عن غيره من الولاة " ([2]) إلا أنه ورغم دهائه و تحالفاته مع خصوم داود باشا، فإن المواجهة انتهت بانسحابه النهـائي من العراق ، بعد أن نهب وزوجتُه ماري العديد من الآثار التي نقلها إلى بلاده.

على صعيد آخر، يمثل ريتش نموذج الأجنبي المتعالي، الذي لا يرى في مـن ينعـتهم بالشرقيين سوى مظاهر التخلف و الإنغلاق و الفوضى، وهو في ذلك لا يميز بـين شـرقي وآخر، فكل من ينتمي إلى الشرق هو عنده في حكم المتخلف، لذا، فهو عندما يطلق أحكامه يشير بضمير الجمع: " هؤلاء الشرقيون ملتبسون ومجبولون بالفوضى والتناقض، لا تميـز فيهم الغني من الفقير، أيهم الطيب و أيهم الماكر، ومن هو الفرح ومن هو الحزين . بل أكثر من ذلك تبدو عليهم الغبطة حين يوقعونك في خطأ التّمييز أو لم تسعفك فراسـتك بالمقـدار الكافي لتحديد الصفات والمراتب " ([3])

كما يرى باستهتار عبقريتهم متمثلة في التناحر والتقاتل بلا سبب ، ولا يجد تفسيرا لذلك " عبقرية الشرقيين تتجلى في حالة واحدة: يحتربون ويريقون الدماء بسخاء، ثم يتصـالحون،

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3)، ص:301/300

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:259/258

[3] - المصدر نفسه، ص:260

ولا تعرف لماذا تحاربوا وكيف تصالحوا، وهذا ما يجعل اعتماد المنطق فـي تفسـير هـذه الحالة يقود تماما إلى الموقف الخاطئ " ([1])

وهو يلخص نظرته للشرق عامة بقوله: " أثناء زيارتي الأخيـرة للمملكـة المتحـدة، ولبعض الدول الأوروبية، أدركت أن ما يفصل الشرق عن أوروبا ليس الجغرافيا أو الـزمن بل ونوع العقلية أيضا! " ([2])

أما ماري زوجة القنصل وإن لم تكن شخصية محورية، فهـي تمقـت جـو بغـداد ولا يشغل بالها سوى القطع الأثرية التي افتتنت بها، والتي تم العثور عليهـا فـي رحـلات الاستطلاع والتنقيب عن الآثار والكنوز في الشمال.

وما يصدق على ريتش في نظرته إلى الشرقيين يصدق على معاونيه من بني جنسه ،

ومنهم شخصية (هايني) فقد كان لديه مشروع أن يكتب دراسة عن المجتمع الذي بـدا له غريبا في سلوكاته ومظاهر تكوينه و حياته.

ب - الشخصيات المروجة للأخبار والإشاعة:

وهي الشخصيات التي تتمحور معظمها في محلة الشيخ صندل ، تترقّـب عـن كثـب ما يجري هنا وهناك من أحداث ، وبالخصوص ما يجري في السراي و البـاليوز، متخـذة من المقهى في معظم الأحيان مكانا للتلاقي وترويج الأخبار والإشاعة .

إلا أنه وإن كانت جميع تلك الشخصيات مهووسة بنقل الأخبار وترويجها، فإن لكل منها مميزاتها وطرقها في تحري الخبر وإشاعته، لهذا، تتفاوت درجة مصداقية الخبـر المنقـول عند مرتدي المقهى من شخصية تنقله إلى أخرى.

- **الحاج شبلي:**

الشخصية الأكثر حضورا في المقهى، وهو من يدير الحوار ويوجهه، بأسئلته وتعليقاته الكثيرة عن كل صغيرة وكبيرة تحدث، وهو نفسه من يتولّى إعـادة الهـدوء حـين تنشـب فوضى، بسبب اختلاف بين الأطراف المتحاورة المنفعلة في كثير من الأحيان.

ولعل قوة تأثيره تكمن في أنه يبذل قصارى جهده في تحري الخبر حتى تكـون لـه مصداقية " وسأل الحاج شبلي آخرين، سأل الذين يتعاملون بالصوف والغنم، وسـأل أحـد دلالي البيوت، واثنين من الذين يتاجرون بالخيول ولهم علاقة قوافل، وسأل صباغا وصـيادا

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3)، ص:182/181

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:102

وأحد صناع السروج، سألهم ما إذا كان عزرا، أو أحد رجاله، سأل أو استفسر عـن أمـر من الأمور التي لهم علاقة بها... ولم يصل الحاج شبلي إلى نتيجة واضحة خلال ثلاثة أيام، رغم مواظبته على ارتياد قهوة الشط وسؤاله الكثيرين " ([1])

- **الأسطة عواد:**

صاحب مقهى الشط ، وهو يحظى باحترام زبنائه الكثر، ولا يتوانى في أن يشـاركهم في حواراتهم وانشغالاتهم، كما يأخذ بمشورتهم في شؤون تسيير المقهى، وقد يكون ذلك سببا من أسباب إقبال عدد هائل من الزبائن على المقهى الذي يديره " وإذا كان الأسطة عواد قـد فكر بتخصيص ليلة في الأسبوع لقراءة المقام في مقهاه لينافس مقهى القشلة، ومقهى مـراد فإن عقلاء صوب الكرخ أشاروا عليه أن يصرف النظر عـن الموضـوع، لأن السـكارى سيجتمعون في المقهى كما يتجمع النحل على الحلوى، ويمكن لهؤلاء أن يفعلـوا أي شـيء، وبالتالي سوف يفسدون الأخلاق ويسيئون إلى المحلة. ورغم أن الأسطة عواد استجاب لرأيهم إلا أن ذلك لم يمنعه من تخصيص ليلة، بين أسـبوع وآخـر، لاسـتقبال بعـض أصـدقائه من قراء المقام في المسافر خانة التابعة للمقهى " ([2])

- **الحاج علاوي:**

شخصية متميزة في تقصي الأخبار وتحري تفاصيلها، متميزة في نقلها، لذلك " يقـول بعض الناس إن الحاج علاوي، مختار محلة الشيخ صندل يعرف كل شيء، ليس في المحلة وحدها، بل وفي المحلات الأخرى، ويقولون إنه يعرف بغداد طابوقة طابوقة. له ذاكرة مثل حد السيف، وتشبه بير الغيبة، حيث تنزل لتبقى إلى الأبد، وإذا دخلت إلى البيـر لا تخـرج من هناك بسهولة " ([3]) وهذا ما يجعل الشخصيات الأخرى الفضولية – بخاصة - تنجـذب إليه، لعلّها تَطّلع على ما تحصل عليه من أخبار جديدة.

- **الأسطة إسماعيل:**

المكنّى (أبو حقي) يمتاز بمرونة كبيرة وقدرة على ربط علاقات مـع الآخـرين، وقـد ساعدته مهنته كحلاق، أن يربط العديد من العلاقات مع زبائنـه، حريصـا كـل الحـرص على كسب ثقتهم حتى لا يهجروه إلى حلاق غيره، وهو مثله مثل الحاج عـلاوي أو يفوقـه

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:515

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:113

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:418

" « يعرف أية دجاجة باضت البيضة، وأي فلاح زرع القمحة،وأن كل الأخبار تـأتي إليـه مبلبلة، ساخنة » حتى ليحار الكثيرون كيف تصله ومتى " ([1]) وقد تكون تلك وسيلة لجـذب الزبائن واستدراجهم، عن طريق حواره وإياهم، لمعرفة مزيـد مـن الأخبـار والتفاصـيل أو الحصول على خبر جديد.

وهو وإن كان " يحرص على نقل الأخبار إلى الذين يسألونه، يحرص أكثر من ذلـك على كتم مصادره، كما أن الأخبار على لسانه تكتسب ألقا ونضارة تفتقر إليها أخبار الحـاج علاوي، و إذا التبس خبر من الأخبار على الناس، ذهبوا إلى الأسطة إسماعيل، فعنده الخبر اليقين، والمعرفة الأكيدة " ([2])

- **سيفو المحمود:**

سقاء المحلة، يتميز بالبساطة وطيبة القلب، والعفوية في تصـرفاته، وهـو أيضـا " يعرف أخبارا كثيرة، لكنه يختلف عن الحاج علاوي وعن « أبو حقي » فلا يجيب إلا على الأسئلة التي توجه إليه، و أغلب الأحيان بإيجاز شديد، ويتجنب المبالغة والتعـريض ، كمـا يمتنع عن ذكر الأخبار المسيئة، وإذا اضطر، نتيجة الإلحاح ، فلا يذكر الأسماء، إذ يعتبـر ذلك رأس الفتنة " ([3]) تغير حاله كثيرا بعد اغتيال بدري لما كانت تجمعهما من صداقة.

- **حسون :**

وهو كما تقدمه شخصية الأسطة إسماعيل " حسون أبو خليل من محلة الشيخ صـندل، أعزب، الشغل بياع شرا " ([4]) يكاد لا يفارق مقهى الشط، وهو مثله مثل شلة المقهى مهووس بنقل الأخبار وترويجها، وله طريقة متميزة في الإخبار من خلال حركات وإيمـاءات يقـوم بها:

" مثل كل ليلة، حسون أحد نجوم قهوة الشط، يدخل مخطوفا:عينان مليئتان بالدهشـة، وهو يلتفت، بسرعة، في كل الاتجاهات، كأنه يبحث عن شخص أو عن شيء ضائع، شـفتاه تتحركان بكلمات سريعة، لكنها غامضة متداخلة، حتى إذا تعالت الأصـوات،ومن اتجاهـات

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:418

[2] - المصدر نفسه، ص.ن

[3] - المصدر نفسه، ص.ن

[4] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:119

متعددة، تناديه وتطلب إليه أن يقدم شهادة عن ذلك اليوم " ([1]) فيسارع إلى إخبارهم، فكـأن حركاته تلك بمثابة وسيلة لتشويقهم، ولفت انتباههم إلى ما يحمله إليهم من أخبار جديدة.

وقد شغف حبا بزوجة القنصل حين رآها لأول مرة في موكب رسمي للباليوز، وكانت على ظهر حصان، ولا أحد يدري كيف توهم – بسذاجة - أنها تبادله حبا، وإن لم يتسن لـه أن يقابلها أو أن يتحدث إليها بتاتا، أما ما زاد من توهمـه - الـذي ظـل يسـيطر عليـه إلى النهاية - هو ما كان يشيعه رواد المقهى في حضوره من إشاعات كاذبة مبـالغ فيهـا، بأن زوجة القنصل لا تريد مغادرة بغداد إلى بلدها لأنها تعلقت به، خاصة بعد أن تلقى رسالة مجهولة غامضة المعنى، مكتوبة باللّغة الإنجليزية، وهو ما سبب له الكثيـر مـن المعانـاة النفسية وسخرية الآخرين منه وهم يراقبون تصرفاته الساذجة.

•الملا حمادي:

إمام مسجد محلّة الشيخ صندل، وهو لا يبدو في وضع شيخ له وقار أو هيبـة، لمـا يصدر عنه من تصرفات ، وافتقاره إلى مؤهلات تجعله كذلك، إذْ كثيرا ما يعاب عليه تهاونه وعدم التزامه بأوقات الصلاة، وعجزه عن الإجابة على الأسئلة التي تطرح عليه بشأن يتعلق بأمور الدين.

وقد يكون السؤال الموجهة إليه – عادة - بغرض المكيدة، وتوريطـه بمـا لا يقـدر على الإجابة عنه، فيضطرب ويرتبك ، فقد " سأل بعـض رواد المقهـى المـلاّ حمـادي، في واحد من دروس شهر شعبان،حول حكم الشرع في أمر امرأة من دين آخر أحبت رجلا مسلما، ووهبته نفسها، هل يعتبر تخليها عن الزوج، وهو من دينها قبل أن تسلم، مسموحا به شرعا؟ ([2])

فيتعلثم لسان الملا حمادي الذي لم يفهم المسألة، أو لأنه احتاج إلى طرح السؤال مرة أخرى وثالثة ، فيطلب من السائل توضيحا أكثر، فيأتيه " السؤال صريحا ومباشرا : ماذا لو أن زوجة الباليوز النصرانية، مثلا، أحبت رجلا مسلما، حسون مثلا، وأرادت أن تهب نفسها له،أن تتزوجه، ولو كان المهر حفنة من حنطة، هل يعتبر مثل هذا الزواج جـائزا شـرعا، وماذا تترتب عليه من نتائج ؟ يقول الأسطة إسماعيل الذي نقَل إليه جواب المـلاّ حمـادي :

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1) ، ص:510

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2) ، ص:157

ظل الملاّ حمادي يهز رأسه مثل الحردون، ولا أحد يدري: كان يفكر، أو صفنة زمال ، ظل بهذا الشكل ساعة زمان، حتى أيس اللّي سأل، وضاج اللّي يصلون، ولما شاف كلّ العيـون تباوعه ولازم عليه الجواب، رد بكلمة واحدة : جائز! " ([1])

ورغم أن هذه الشخصية ليست ممن يداومون على ارتيـاد المقهـى، إلا أنهـا حاضـرة في عالم شخصيات محلة الشيخ صندل، بحكم أن الملا حمادي هو إمام المسجد بالمحلة، ومن واجباته تقديم الوعظ وإرشاد الآخرين وتوجيههم، إلا أنه كما – يبـدو- لا يملـك الكفـاءة اللازمة للإقناع بالدليل والحجة، بالإضافة إلى ما يأخذ عليه من تصرفات و سلوكات، فهـو كما يصفه خصمه سيفو " مثل النملة يجمع ومثل الذيب ينهش من هنا.. من هنا، وما خلـى وما بقى " ([2])

ج _ الشّخصيات العابرة :

وهي كثيرة، ترد في سياق سرد حدث معين، ثم تختفي بانقضاء سرد الحدث العارض، خاصة تلك التي ترتبط بما يستدعيه التّذكر العابر، كاستحضار داود لشخصيات هي جزء من ماضيه البعيد، والتي فقد الاتصال بها، وبخاصة أمه " ثم تتعاقب بعـد ذلـك الوجـوه : جورجي عمانوئيل شفاي، أبوه، و شيو أخوه، و ديمتري ، أخوه الأصـغر، و تتـرآى لـه صورة الكلب الذي كان عندهم هناك، ومع أنه يحبهم كثيرا ويحب أمه أكثر من أي إنسـان آخر، إلا أن ذلك جزء من الماضي، هذا الجزء الذي يجب نسيانه، لأنه، في النتيجة، لا يعني له الكثير الآن " ([3]) وهو حضور عرضي لا يتجاوز حدود المقطع الذي تمت الإشارة فيـه إلى تلك الشخصيات بأسمائها.

واستحضار مثل هذه الشخصيات – هنا - له أهميته فـي إضـاءة بعـض الجوانـب الغامضة من سيرة داود، إذْ عن طريق التذكر يتم الكشف عن طفولته وعن موطنه الأصـلي وكذلك إضافة بعض التفاصيل الغائبة.

فلا يتفاجأ القارئ - بعد ذلك - حين يطلعه الراوي عن رغبة داود فـي رؤيـة أمـه من جديد، كونها بعيدة جدا عنه، حيث يكون قد عرف سر ذلك الحنين ،الذي يتسـلّط عليـه بين الحين والآخر.

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2) ، ص:157

[2] - المصدر نفس ، ص:24/23

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص :302

د- الشخصيات الغائبة/الحاضرة:

تتكرر أسماء بعض الشخصيات في "أرض السواد " دون أن يكون لها حضور فعلـي في مجرى الأحداث ، كشخصية " نابليون " التي تتكـرر مـرات عديـدة فـي الثلاثيـة، على خلاف أسماء الشخصيات العابرة التي قد لا يتكرر ذكرها، غير أن الغياب الفعلي لهـذه الشخصيات يوازيه حضور من نوع آخر، حيث نجدها حاضرة كهاجس في مخيلة بعـض الشخصيات الأخرى، التي تستحضرها في وضع من الأوضاع.

ولعل شخصية " نابليون " هي الهاجس الذي يؤرق ريتش القنصل البريطـاني أكثـر من غيره، فهو يردد اسم هذه الشخصية في مختلف المناسبات، مؤكدا على أن انتهاء شـأن صاحبها بشيء من الاستهتار والاستخفاف " لقد أزعج هذا النابليون أوروبا والعالم كلّه ، ولو تُرِك وشأنه لما وجد العالم راحة أو سلاما، لذلك كان تأديبه ضـروريا، وهـذا مـا تولّتـه الإمبراطورية البريطانية العظمى، وانتهى الأمر " ([1])

وليس ذلك إلا تأكيدا على أن نابليون خصم لدود للقنصل أو بالأحرى لدولته العظمى ، وقد يثير تأكيد ريتش على انتهاء شأن خصمه بعض الشكوك من ناحية أخرى " إذ رغم أن صورة نابليون كانت مهتزة ، غائمة، في أذهان أغلـب الـذين يسـمعون كـلام القنصـل، فإن المشاعر تجاهه كانت تتراوح بين المحبة والخوف، فهذا الإمبراطور الـذي دق أبـواب الشرق، وأسمع صوتَه كل العالم، لا يعقل أن يذهب هكـذا أو بهـذه السـرعة. ثـم مـاذا لو أن غيابه مؤقت ؟ " ([2])

وهذه الشخصية الحاضرة/الغائبة ليست هاجس ريتش فحسب ، بل " حتى باشوات بغداد كانوا يحسبون ألف حساب لهذا الثائر المجنون ، كانوا يتحدثون عنه بإعجـاب لا يخفونـه، ويؤكدون أن سفيره يلتقي بالسلطان وقت ما يشاء ، في الليل والنهـار، والسـلطان يتبـادل والإمبراطور الهدايا والإعجاب ([3]) ولعل ذلك ما كان يزيد من تخوف ريتش إزاء خصمه.

ولحضور هذه الشخصية في فضاء الشخصـيات - كهـاجس - أهميتهـا، إذ تتـرك انطباعا لدى القارئ بأنها تمثل هاجسا لدى الشخصيات على مستويات عدة ، يتجاوز الأمـر

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)،ص:250

[2] - المصدر نفسه، ص.ن

[3] - المصدر نفسه، ص:254

أن يكون هاجسا يؤرق ريتش، بل سيعيد القارئ بناء توقّعاته حين يفاجئه الراوي أن " سليمان ما كان يقدر له أن يصبح باشا بغداد لولا نابليون وسفيره في اسطنبول " ([1])

بالإضافة إلى هذه الشخصية التي تقلق ريتش، ثمة شخصيات أخرى تشكل هاجسا لدى داود، هي تلك الشخصيات الملاحقَة من طرفه، دون أن يتمكن من إلقاء القبض عليها، مثل شخصية قاسم الشاوي ، فهي تشكل خطرا يتوقّع حدوثه في أية لحظة.

ولأن هذه الشخصية حاضرة /غائبة فإنها تظل محل مطاردة من طرف داود وكلّ رجائه إلقاء القبض عليها، بل هو مصمم على تحقيق ذلك " إذ مهما طال الوقت لا بد أن يقبض عليه. يمكن أن يخصص عددا إضافيا للبحث عنه، وإذا فشل الرجال في الوصول إليه يمكن أن يستعان بالنساء، خاصة وقد بدأ يظهر طرف خيط عن طريق إحدى المنجمات، وكانت تتردد على قسم الحريم في السراي ، إذ وعدت أن تأتي بالخبر اليقين، بعد إشارة أو اثنتين! " ([2])

وهكذا نجد أن لكل شخصية في هذه الرواية وظيفتها، سواء كانت تلك الشخصية شخصية فاعلة مكثفة الحضور أو شخصية عابرة، أو تلك التي تشكل هاجسا يفرض سلطته على بعض الشخصيات، حيث يمكن أن يشكل ظهورها من جديد تغييرا طارئا في مسار الأحداث و وضعيات الشخصية المهددة.

ولأنه يتعذر رصد كل الشخصيات التي تساهم في صنع الأحداث وصيرورتها - وهي كثيرة - في الثلاثية، يمكن الإستعانة بالجدول الآتي للتعريف ببعض منها، والتي لها علاقة على وجه الخصوص بالشخصية المحورية الفاعلة (داود):

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:254

[2] - المصدر نفسه، ص:114

اسم الشخصية	وضعها	وظيفتها السردية
فيروز	الحارس الشخصي لداود	نقل الأخبار (تفاصيل تدعم بناء الحدث)
نائلة خاتون	مربية حسنة بنت داود	نقل الأخبار (تفاصيل تدعم بناء الحدث)
يحي بك (الكيخيا)	الرجل الثاني في السراي	عامل محرك للأحداث (الانتصار في المعركة)
صادق بك	ابن سليمان الكبير	هاجس محرك للأحداث (تخوف الشخصية المحورية)
قاسم الشاوي	مطارد من طرف داود	هاجس محرك للأحداث (استفزاز الشخصية المحورية)
ساسون	مطارد من طرف داود	هاجس محرك للأحداث(استفزاز الشخصية المحورية)
ميناس	معاون ريتش	نقل الأخبار (تصعيد الموقف- دعم الحدث)
سعيد باشا	الوالي السابق قبل داود	عامل اضطراب الأحداث (المواجهة الدموية)
حمادي العلوجي	مرافق سعيد المشبوه	عامل اضطراب الأحداث (إثارة خنق الشخصيات)
زينب	ضحية التعسف و التهميش	ظهورها يتزامن مع تغير الأوضاع (في السراي)

هـ _ الهوية التخييلية للشّخصية:

تشكل الشخصية في الرواية بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزهـا أو تجـاوز مركزيتهـا، باعتبار الرواية أكثر الأجناس ارتباطا بالشخصية ، ولا يقاربها في ذلك سـوى المسـرحية التي هي أقدم منها في الظهور بمئات السنين ([1]) وربما تصبح هي كل شيء في أي عمـل سردي روائي ، فلا يكون وجود العناصر السردية الأخرى إلا في سبيل خدمتها، فلا الزمن زمن إلا بها ، ولا الحيز إلا بها من حيث هي التي تحتويه وتقدره لغاياتها، علـى أن اللّغـة تكون خدما لها وطوع أمرها، ولا يكون الحدث إلا بتأثير منها ودافع من سـلطانها، نتيجـة التصارع أو التضافر الحاصل بينها ([2])

ومن ثم، كان الاهتمام ببناء الشخصية في الرواية أمرا في غاية الأهمية، فأي تنـاقض في وصف الشخصية أو تقديمها من شأنه أن يحدث خللا كبيرا في بنية الرواية كلّها، فكـل شخصية ينبغي أن تمتلك هوية تخصها، لا تتجاوزها إلى غيرها.

[1] - صلاح صالح : سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)،ص:103

[2] - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية " زقاق المدق ")، ص:127

مع التأكيد على أن ثمة فرقا بين الشخص والشخصية، فالشخص هو الكائن البيولـوجي الذي له وجود فعلي خارج النص، بينما الشخصية كائن تخييلي لا يمكن أن يكون لها وجـود إلا داخل النّص وفي مخيلة قارئ النّص، يقول عبد الملك مرتاض : " يختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية، والغربيـون يميزون بسهولة بين*Personne* وبين *Personnage* " ([1])

وإذا كان التحقّق من هوية الشخص يتم من خلال مظهره الجسماني ومن حيث جنسه ، والاستناد إلى الوثائق المخصصة لهذا الشأن، وربما التحقق من تركيبته الجينية و بصـماته، فإن هوية الشخصية التخييلية في الرواية يتم تشكيلها من خـلال المعلومـات والأوصـاف التي ترد بشأنها في النّص.

وقد يغدو الأمر أكثر تعقيدا في الرواية الحديثة على ما لاحظ بول ريكـور، إذ تعـج بالمواقف التي يجري فيها الحديث أصلا عن افتقار الشخصية إلى الهوية،على نحو منـاقض تماما لثبات أبطال الفلكلور والحكايات الشعبية ([2]) وقد يكون مرد ذلك الإفتقار إلـى تجريـد الشخصية من بعض مقومات الهوية الأساسية،كالاسم والأوصاف التي يمكـن مـن خلالهـا تحديد هويتها وفي هذه الحال " يصير من لا يمكن تحديد هويته غيـر قابـل للتسـمية " ([3]) أصلا.

وفي هذا، فإنه يبدو لي أن من مكونات هوية الشخصية في رواية ما، يمكن تحديـدها من خلال توفّر اسم أو لقب أو كنية - أو حتى رمز- تتميز به عن غيرها، وكـذلك تـوفر أوصاف أو سمات تخصها دون سواها، يضاف إلى ذلك الوظيفة السردية الموكلة إليها، فكلما كان حضور الشخصية مكثفا كلّما كان توفر معلومات عنها وعن هويتها أوفر، كما يتجسـد في أرض السواد.

- **الأسماء:**

إن أول إشكال تطرحه أسماء الشخصيات في أرض السواد هو تطابق العديد منها مع أسماء لأشخاص وجدوا بالفعل في الواقع، أو بالأحرى أسماء نعثر عليها ما إن نتصفح كتب التاريخ الحديث بصفة خاصة، ولا يبدو تطابق الأسماء مصـادفة عفويـة، فالأسـماء مـن مثـل:

[1] - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية " زقاق المدق ")، ص:126

[2] - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد(فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:260

[3] - المرجع نفسه، ص:261

داود باشا، ريتش، سليمان الكبير، سليمان الصغير، محمد علي باشا، نابليون، هي أسماء ذات مرجعية تاريخية محضة ولا يمكن إنكار ذلك.

غير أننا نجد بالمقابل أسماء كثيرة لا يمكن التأكد إطلاقا من وجود مرجعية لها في الواقـع، لكونها مبتكرة، وهنا يتداخل المرجعي مع ما ليس له مرجعية، بمعنى آخر نجد تداخلا بين ما هو امتداد للواقع مع ما هو من ابتكار الخيال، فإذا وجد كل ذلك في رواية أصبح تخييلا.

فمن خصائص الرواية كما يرى فيصل دراج " نقض لواقع قـائم بواقـع آخـر متخيـل، فلا تكون ما هي إلا إذا انطوت على واقع محتمل ينفي القائم ولا يعيد إنتاجه مـرة أخـرى - واقع لغوي بالدرجة الأولى - يتشكل بلا انقطاع، من دون أن يلتقي بشكله الأخير أبـدا، وهو ما يحيل على مبدأ الحرية الذي يلازم الرواية ويقترن بها، إذ تبني ما تشاء من العـوالم في علاقات الكتابة " ([1]) والشخصيات كائنات تخييلية تنتمي إلى ذلك العالم.

فإذا عاينا حقل أسماء الشخصيات في هذه الرواية، تبين لنا أنها أدت وظائفها السردية، فتوزيع الأسماء على الشخصيات – لكل منها اسمها الذي يميزها - ساهم في تحديد جانـب من جوانب هوية كل شخصية، و معلوم أن " أسماء الأعلام لها وظيفة واحدة هـي اختـزال المجهول إلى المعلوم " ([2])

فحين يذكر اسم العلم " داود" في الرواية فإنه يصبح متعينا، و" يلحق بالعلم عند النحاة، الكُنية وهي ما صدر بأب أو أم ([3]) ومثال ذلك في الرواية (أبو حقي)

يضاف إلى ذلك اللقب وهو ما أَشعر بمدح أو ذم ([4]) جاء في الرواية " كانت تطلـق على هوبي قبل الحصار ألقاب عديدة : هوبي الأعور، أبو القراقيع، هوبي ورور، وأطلـق عليه أيضا هوبي عكس، لأن ضربة من كوعه يمكن أن تخلّف إصابة دائمة، وقد تقتل ! لكن فجأة غابت الألقاب جميعها أثناء الحصار، وأصبح كريم، وقد برر رجالـه هـذه التسـمية « أن عينه راحت فدوى للفقرا » " ([5])

مما يدل على أهمية اسم الشخصية في تحديد هويتها في الرواية، بل أكثر مـن ذلـك تصبح دلالته راسخة في ذهن القارئ كونه يشير إلى شخصية بعينها، يقول جـون سـورل:

---

[1] - فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية، ص:145

[2] - جون كوين:النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة أحمد درويش، ص:344

[3] - أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1998، ص:163

[4] - المرجع نفسه، ص.ن

[5] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:136

" عندما تصبح دلالة اسم علم على شخص مخصوص قارة، تستمر هذه العلاقة في التحقّـق، ويهدف الاسم للدلالة على المسمى بطريقة متواترة في مقام التكلّم " ([1])

أما إذا تشابهت أسماء الأعلام داخل نص روائي، فسيكون اللقب أو الكنية وسيلة لإنهاء اللبس، فنجد في أرض السواد: سليمان الكبير/ سـليمان الصـغير، حمادي العلوجي / المـلا حمادي، وعلى العموم ففي رواية أرض السواد لا نجد هذا التداخل ولا هذا الإشكال.

وحين نتعامل مع أسماء الأعلام فنحن لا نتعامل مع مجرد كلمات وإنما نتعامـل مـع مجموعة من المواقف النفسية، تستثار في الذهن ([2]) وهو ما ينطبق علـى اسـم الشخصـية في الرواية إذ " التأثير الذي يحدثه اسم العلم يأخذ قيمته، من كونه يستثير مجموعة المواقف المرتبطة بهذا اللفظ ، وهذه المواقف تستدعى بمجرد ذكر اللّفظ " ([3])

فقد يستدعي مجرد ذكر اسم معين الرعب عند بعـض الشخصـيات فـي الروايـة: " لطاف ا فرج ، زعيم شقاوات الميدان، الذي كان اسمه يولد الرعب ليس في محلة الميدان وحدها وإنما في بغداد كلها، كانت تتعدد أسماؤه والألقاب التي تطلق عليـه تبعـا لعواطـف الناس تجاهه وموقفهم منه.فالذين يعتبرونه رمزا ومثالا للقوة ، يدللونه ، بعـض الأحيـان، بإطلاق أوصاف كبيرة أو خارقة عليه. ويبالغ بعضهم ويتجاوز كل حد، ليصل إلى الأسماء التاريخية أو التي ترد في الكتب : الصمصام، الباتر، أبو الفوارس عنتر... أما خصوم لطاف ا فرج ومبغضوه، وأولئك الذين تعرضوا لأذى رجاله، وهـم كثيـرون ، فـإن الأسـماء والألقاب التي يطلقونها عليه كثيرة ومتغيرة : جراب ، أبو فرج ، أبو الدقايق ، هـذا عـدا عن الأسماء التي تطلق في التو واللحظة ، وغالبا ما تنتهي بالشتائم! ([4])

ورغم أن التسمية التي اختيرت لهذه الشّخصية في الرواية هـي " لطـف ا فـرج " فإن التسميات الأخرى التي أطلقتها الشخصيات غير المحددة – هنا- على هذه الشخصـية تزيد من تحديد هوية هذه الشخصية، لأنها تتحول إلى صفات تتميز بها شخصية لطـف ا فرج.

---

[1] - عز العرب لحكيم بناني: الظاهرتية وفلسفة اللغة (تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية)، ص:121

[2] - أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص:163

[3] - المرجع نفسه، ص.ن

[4] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:222

وبالإمعان في حقل الأسماء وتوزيعها من ناحية أخرى، نجدها مزيجا بـين الأسـماء العربية والأعجمية (داود سليمان، سعيد، بدري ، عليوي ، علـي، حمـادي ، طلعـت ، صادق ، قدوري ، قاسم، ثامر، زينب ، حسون، سلطانة، يحي ، نازك ، نـابليون، ريـتش، ريمون، ساسون، عزرا، روجينا) غير أن توزيعها يتناسب مع هوية كل شخصية.

فقد جاءت أسماء الشخصيات الأجنبية أو التي تنحدر من أصول أجنبيـة - بالإسـتناد إلى المعلومات التي توفرها الرواية – لتميزها عن غيرها من تلك الشخصيات التـي هـي ليست أجنبية، وهذا ما يتفق مع ما ذهب إليه جون كوين أن " كلّ اسم له مرجعية مكانيـة- زمانية " ([1])

وعلى العموم يمكن ضبط تركيبة الأسماء والألقاب الدالة على الشخصيات في الجـدول التالي:

الاسم الشخصي	اللقب		النسب	لقب شهرة	الكنية
داود	باشا	/	الجورجي	/	/
سيفو	المحمود	/		/	أبو فلاح
إسماعيل	الأسطة	/	/	/	أبو حقي
زينب	/	/	/	كوشان	/
نابي	خاتون	/	/	/	/
حمادي	/		العلوجي	/	أبو عقلين
خالد	أفندي	/	/	ثعلب الصحراء الأغبر	/
صالح	العلو	/		/	/
روجينا	/		/	/	بنت الحرام
بدري	صالح العلو	/		/	/
نابليون	بونابرت	الإمبراطور	الكورسيكي	/	/
ريتش	كلوديوس ج.	القنصل		/	/

[1] - جون كوين:النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة أحمد درويش،2000، ص:311

و الأسماء والألقاب وإن كانت مهمة لتحديد الشخصيات، فهي لا تكفي للتعريف بها في الرواية، أما ما يكمل الجانب المجهول منها فيتمثل في أوصافها وأفعالها، فلكل شخصية ما يميزها عن غيرها، من حيث جنسها ومظهرها وسنها وتكوينها النفسي وأفعالها التي تقوم بها، كل هذا من شأنه أن يجعل شخصية - بعينها - محددة الهوية ومستقلة في تكوينها عن بقية الشخصيات.

- **الأوصاف:**

شاع في الرواية التقليدية ألا يبدأ الراوي بسرد الأحداث إلا بعد تصوير الإطار الذي تتم فيه (أي: المكان والزمن) ولا يبدر عن شخصية من الشخصيات قولٌ أو فعلٌ إلا بعد أن يسرف في ذكر أهم سماتها الجسدية و/ أو المعنوية والتي يمكن اعتبارها الموجه لوضع الشخصية، وسلوكها، وتطور علاقتها في سياق العمل السردي لاحقا ([1])

إلا أن الوصف في الرواية الحديثة " لم يعد محاولة للإيحاء بواقعية ما ، تاريخية أو جغرافية أو إنسانية أو بعالم اجتماعي أو نفسي أو سيرورته ، إذ تحول الوصف في الكتابة القصصية الحديثة، ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه" ([2])

وما يهمنا في هذا الموضع هو الوصف الذي حظيت به الشخصيات في أرض السواد، وأول ما يلاحظ في ذلك، أنه تنوع بين الوصف الجسماني الخارجي والوصف النفسي الداخلي، وإن كان الوصف الداخلي أكثر هيمنة، فبعض الشخصيات لم يتم وصفها من الخارج إطلاقا، وبعضها الآخر لم يكن إلا بشكل جزئي، وفي هذه الحال فقد انصب الاهتمام على وصف الجانب النفسي للشخصية.

فعلى خلاف ما نجده في الرواية التقليدية فإن الشخصية المحورية في " أرض السواد " وهي شخصية " داود " لم يتم التطرق إلى وصف مظهرها إلا بشكل مقتضب جدا، يكاد لا يوفّر ملمحا عن المظهر الجسماني لها.

---

[1] - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي ، ص:120

[2] - المرجع نفسه، ص:121

في المقابل تم الاهتمام بوصف هذه الشخصية من الداخل، بالكيفية التي تعطينا صورة مكتملة عن عالمها النفسي ، أي ما يتعلّق بأحاسيسها وأحلامها وذكرياتهـا، ومـا تضـمره في نفسها أكثر مما تظهره " داود مثل الجمل ، يصبر، يتحمل ، لكنّه أبدا لا ينسى " ([1])

ولا يشكل عدم الاهتمام بوصف مظهر الشخصية المحوريـة عـاملا مخـلا بالبنـاء السردي في هذه الرواية، لأن هذه الأخيرة تميل إلى تجسيد الصراع بين أطـراف تتنـازع حول السلطة، والصراع في حد ذاته مظهر نفسي أكثر منه مظهر شكلي ، حتـى وإن كـان ينعكس على الملامح عند الشخصية في حال الانفعال والاضطراب.

ولأن الصراع غالبا ما يكون مصحوبا بمشاعر الحقد والرغبة الجامحة في الانتقام، فإن ذلك ما يتجسد أسلوبيا من خلال لغة الوصف ذاتها، وإن وصف عليوي وهو يعذّب حمـادي ليعكس لنا صورة عن مدى الحقد الشديد الذي يكنّه له ، والذي يتحول إلى لغة مـن نـوع آخر هي لغة العنف الجسدي في درجاته القصوى:

" يأتي سيد عليوي ليشرف بنفسه على التحقيق، كانت عيناه ،أغلـب هـذه الليـالي، محمرة، وشفتاه رطبتين، السفلى متدلية، والعليا تنزم قليلا، قميصه مفتوحا والأكمام مشمورة حتى الأكواع، كان يندفع نحو حمادي وينهال عليه بيديه ورجليه. كان يضربه على رأسـه، على بطنه، على كتفيه والرقبة. يفعل ذلك دون توقف، دون رحمة. ومع الضربات يتعـالى صوت أقرب إلى العربدة " ([2])

فهذا المشهد الوصفي يكشف لنا عن الحالة النفسية المشحونة بمشاعر الحقـد، والتـي تتحول إلى قسوة شديدة وعنف يمارسان ضد الخصم المستسلم بلا إرادة، ولغة الوصف ذاتها تجسد هذه الحالة، من خلال وصف ملامح العينين، ثم حركة الشـفتين والتأهـب لممارسـة التعذيب، ثم الشروع في التعذيب، بحركات جسدية متسارعة عنيفة.

كما تعكس لنا مقاطع وصفية أخرى و في أكثر من موضع ، مشاعر الغـرور و النرجسـية لدى هذه الشخصية،حيث يجسد عليوي نموذج العسكري العنيـف الـذي لا يتسـامح مـع خصومه،على عكس داود باشا الذي هو عسكري مثله ، ولكنه يقسو فـي مواقـف ويعفـو في مواقف أخرى ، حين يرى أن من شأن ذلك أن يعزز سلطته، فيعفو عن ألّـد أعدائـه

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:131

[2] - المصدر نفسه، ص:123

المطلوبين، في اللحظة التي يقرون فيها بالذنب أو يستسلمون لإرادته، مثلما فعل مع صـادق ابن سليمان الكبير.

ولم يكن داود ليلجأ إلى إعدام عليوي إلا بعد تأكده من خيانته العظمى، كما جاء فـي هـذا المقطع " أضاف بلهجة هي مزيج من الأسف والحقد معا: كان يمكن أن أسامحه، أن أعفـو عنه، لو لم تمتد يده إلى خارج الحدود ، ولدي من الأدلة الكثير" ([1])

وبهذا، فإن كل مقطع وصفي من شأنه أن يساهم في تكوين الشخصـية وإجـلاء الصـراع والتغيرات التي تطرأ على مظهر الشخصية الخارجي أو عالمها الداخلي، مثلما حصل مـع بدري حين وقع في غرام الراقصة نجمة دون أن يتمكن من الوصول إليها.

فقد تدهورت حالته النفسية وبدا ذلك على مظهره، فالوصف هنا يساهم في رصد تلك الحالة النفسية المتدهورة، و التي تتحول إلى علامات جسمانية تثير تساؤلات الشخصيات الأخرى، إذ المفترض – لديها - أن تكون الإجازة التي قضاها بدري عند أهله فرصـة للراحـة، لا العكس، فقد " كان ناحلا، تحيط بعينيه هالات زرق لفرط السهر والتعب ، أما مشيته القوية الواثقة، وكانت تُعرف من وقعها، فقد خبت ، رغم الجهد الذي يبذله لكي يبقى كما كان" ([2])

وفي مثل هذه الحال، يتحول الوصف الخارجي- في وظيفته السردية - إلـى تبريـر للسلوك التي تسلكه الشخصية في وضع من الأوضاع، حين ينتابهـا الغضـب أو يصـيبها المرض أو إلى ما ذلك ، كوصف حالة نادر أفندي حين أُبلغ بالاستعداد للحرب ، فقد تملّكـه الرعب وتغير مظهره وتصرفاته:

" فقد أصبح هذه المرة شخصا آخر، أخذ يتجول في أنحاء السـراي بملابـس خلقـة وعيون زائغة، وقد طالت لحيته وكانت بلا تشذيب ، وهو يكلّم نفسه، ويرفض الكـلام مـع الآخرين أو حتى الرد على تحياتهم، ويبدو بنظر كل من يراه وكأن مسا أصابه " ([3])

ولعل ما يدل على أن الوصف الخارجي هو إسقاط للحالة النفسية الداخلية ، أن الوصف عادة ما يبدأ برصد حالة العينين بوصفهما العلامة الأساسية الدالة على الحالة النفسية، أمـا في ما يخص لغة الوصف المجازية، فقد لاحظ صلاح فضل ملاحظة هامة تتعلّق بـالتعبير المجازي في روايات عبد الرحمن منيف ، وهو أنه " لا تمضي فقرة في التعبير إلاّ وهـي

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:549

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:485

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:503

ترتكز على منطلق استعاري قياسي ، ويلاحظ أن الصورة الأساسية المهيمنة علـى عمليـة التمثيل عنده تستمد مادتها من عالم الحيوان غالبا" ([1])

وهو بالفعل ما يتجسد في العديد من الصور المجازية التي تضـمنتها لغـة الوصـف في " أرض السواد " و لكون نماذجها كثيرة أرصد بعضها في هذا الجدول:

المقطع الوصفي المجازي	الشخصية الموصوفة	المماثلة الحيوانية
" كانت أم ميناس السمينة كبطة ، البطيئة كسلحفاة ([2])	أم ميناس	بطة- سلحفاة
داود جرذ مسن ، لذلك تجنّب التقاط الطعم ([3])	داود	جرذ
حتى الخنزير طلعت باقة،بوقاره كله لم يحتمل . صحيح أنه اندفع نحوها كالثور ليمسح الجبين ...([4])	طلعت باقة	خنزير- ثور
ساقاه أقرب إلى سيقان الغزلان ، لا تكادان تحملانه ([5]) ([5])	سيفو	غزال
لكنه ثابت كالجدار، قوي مثل ثور، وعنيد كأنه حمار، لا يستجيب ولا يلين " ([6])	لطف ا فرج	ثور- حمار
كانت خائفة مثل أرنب ([7])	حميدة	أرنب

ففي مثل هذا الوصف المجازي ما يجسد حالـة الشخصـية بشـكل مكثـف فـي وضـع من الأوضاع، ثم إن استدعاء صورة حيوانية إنما هو استدعاء لكل الصفات التي يتميز بهـا ذلك الحيوان، ويكفي ما تستدعيه كلمة "خنزير" من دلالات وإيحاءات حين توصـف بهـا شخصية من الشخصيات ، وبخاصة إذا ورد المجاز تشبيها بليغا (الخنزير طلعـت باقـة)

---

[1] - صلاح فضل :أساليب السرد في الرواية العربية، ص:104

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3)، ص:184

[3] - المصدر نفسه، ص:129

[4] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:403

[5] - المصدر نفسه ، ص :416

[6] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:224

[7] - المصدر نفسه، ص:404

ففي غياب أداة التشبيه- هنا- تصبح المطابقة تامة (طلعت باقة = خنزير) وهذا يغنـي عن تعداد الصفات الأخرى التي يمكن أن تتّصف بها هذه الشخصية.

ومثل ذلك حين تُستدعى صور من مثل:الثور المندفع، والحمار العنيد، والأرنب الخائف فهي تمثيل لأوضاع وطباع مختلفة، تختلف فيها دلالاتها وإيحاءاتها باختلاف صـفات الحيـوان المستدعى.

وعلى العموم، فإن هوية الشخصية السردية في رواية " أرض السـواد " يمكـن أن تتحـدد من خلال الاسم الذي تحمله، ومن خلال جملة المعلومات التي توفرها لنا المقاطع الوصـفية وغير الوصفية ، وكلما كان للشخصية حضور ومشاركة في صنع الأحداث كلمـا تحـددت الشخصية أكثر، وكذلك من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى، فلا تتساوى فـي الوصـف شخصية فاعلة وأخرى عابرة.

وفي هذا، يمكن تصنيف نمطين أساسيين من العلاقات بين الشخصيات في الثلاثيـة: أولاهما علاقة صراع وتنافر، وبخاصة بين داود باشا وخصومه، وهو صراع قـد تصـل درجاته حد الانتقام والتصفية الجسدية.

و ثانيهما علاقة ألفة كتلك التي تجمع شخصيات محلة الشيخ صندل، الـذين يمثلـون في معظمهم شلة مقهى الشّط ، وإن كان يتخلل هذه الأخيرة – أحيانا- شـيء مـن التنـافر الذي لا يصل إلى حد الانتقام بالتصفية الجسدية ، كالتنافر الذي نشهده بين شخصيتي سـيفو و الملا حمادي والذي ذكّته الإشاعة.

وعنصر الصراع في الثلاثية هو الذي يؤجج المواقف و يدفع الأحداث إلـى التـأزم و يضمن استمرارها، إذ السعي للانتقام يجعل الشخصيات في توجس وحركـة دائمين،ممـا يفتح مجال التوقّع وتحول مسار الأحداث وتشعبها.

فداود وهو الشخصية المحورية يظهر منذ البداية محاصرا بالخصوم والأعداء متـوترا لا يهدأ له بال، حتى يتخلص من أعدائه الواحد تلو الآخر، متخذا مـن التصـفية الجسـدية وسيلة، ورسالة - في آن واحد- لترويع من تسول له نفسه التواطؤَ للإطاحة به أو التفكيـر في الانتقام منه، والأكثر من ذلك فقد أعد قائمة المعنيين بالتصفية الجسدية:

" الآن وهو يستخرج الفرمانات، رتّبها بطريقة جديدة : طوى فرمان إعـدام سـعيد ، وهو يقول لنفسه «هذا خلصنا منه » وطوى ، بأسف ، وهو يهز رأسـه ، فرمـان إعـدام حمادي العلوجي، وهو يقول « وهذا، همين ، خلصنا منه » أما فرمان إعدام قاسم الشاوي ،

فقد وضعه جانبا، وهو يدق عليه ثلاث دقات ، ويقول بصوت عال : وين تروح يا قاسـم ؟ أنا وأنت والزمن طويل! وتتابعت تحت ناظريه أسماء : عبد ا بك ، درويش آغا، عمر آغا الملا، محمد سعيد الدفتري ونعمان الباجه جي، ثم أربعة فرمانات أخرى بالإعدام، ممهـورة وموقّعة، ولا تحتاج سوى أن توضع عليها الأسماء المناسبة " ([1])

وقد تبلغ درجة الحقد أن تتفنن الشخصية الحاقدة في التنكيل بعدوها ،كمـا فعـل سـيد عليوي وهو يعذب خصمه " إذ أخذ يقطع أجزاء من جسد حمادي، بدأ بالأشـياء البـارزة، قطع الأذن اليمنى ، قطع جزءا من الأنف ، قص إصبعين، الإبهام و الوسـطى مـن يـده اليسرى واستمر يقطع ، كان يلعب بالقطع المقصوصـة، يرميهـا فـي الهـواء ، يحـاول أن يدخلها في فوهات الجسد، يدوس عليها، وكان الرجال حوله ينظرون، وكان الصمت"([2])

ومما يذكي الصراع أيضا أن تتحول الشخصية الموالية إلى عدو، فتتغيـر المـوازين و تتغير المعادلة، ونموذج ذلك سيد عليوي الذي ظهر في البداية مواليا للشخصية المحورية داود، ثم انقلب إلى خصم مبين له، بعد انتصاره في معركة الفرات، إذ راح يخطـط لتـولي الولاية بدل داود، بتواطؤ مع القنصل البريطاني ريتش، فلم يفلح وكان مصيره أن حكم عليه بالإعدام من طرف داود.

كما أن ما يؤجج الصراع هو أن داود باشا ما يكاد يتخلص من خصم حتى يظهر لـه آخر أو آخرون دفعة واحدة، وهو أشبه ما نجده في الحكايات الشعبية، حيث يواجـه بطـلُ الحكاية جملة من الخصوم والعوائق، في سبيل تحقيق مراده، قبل إعادة الأوضاع إلى حـال الإتزان، فلا يكاد ينهي امتحانا حتى يخوض امتحانا جديدا.

وهذا في رواية " أرض السواد " بمثابة برمجة سـردية، فمطـاردة داود لخصـومه وإبعادهم، فيه نوع من التغييب للشخصيات في حد ذاتها على المستوى السردي، و قد يكون التغييب مؤقتا، أو قد يتحول إلى إقصاء نهائي للشخصية بإنهاء أدوارها.

وهي حيلة سردية استخدمها الروائي لتغييب الشخصية و إبعادها عن المشاركة بطريقة مقنعة ومحكمة، لا تجعل القارئ يتساءل بعد ذلك عن سر اختفائها النّصي، لوجود المبـرر المقنع " ثامر بن حمود الذي كان ملء السمع والبصر، طوال الفترة التي حكم خلالها سعيد باشا،أدرك قبل غيره، أنه لا يستطيع مواجهة داود باشا ، كما قدر أن وقت ذلك لم يحن بعد ،

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:129

[2] - المصدر نفسه، ص:124

فآثر السلامة وانزوى، والباشا حين رأى حمود ينزوي تركه، لم يتحارش به، فقد كانت لديه مهمات أكثر إلحاحا" ([1])

لذا، نجد هذه الشخصية غائبة باستمرار في فضاء النص، ولكنها تظل كهاجس بالنسـبة لداود لأن إقصاءها النهائي لم يحصل، وقد يكون إعلان موت الشخصية إيذانا بانطفاء صوت الشخصية واختفائها النهائي من النّص، بعد اللحظـة التـي يـتم فيهـا التصـريح بموتهـا " ذات صباح أفاقت بغداد على خبر ملأ جنباتها ، لطوفي قُتل، وانطوت صفحة فـي حيـاة روجينا، وحياة المدينة " ([2]) فهذه الشخصية منذ اللحظة التي يتم فيها الإعلان عـن موتهـا تختفي نهائيا ولا يتكرر اسمها في النّص.

وإن كان ذلك لا ينطبق على كل الشخصيات التي يعلن عن موتها، حيث يظل بعضـها رغم الإعلان عن موت الشخصية حاضرا في فضاء النص، من خلال استدعاء شخصـيات أخرى لها،عن طريق التذكر أو ذكر سيرتها في موقف من المواقف، ومنها شخصية عليوي بعد إعدامه.

وقد يتم أبعاد شخصية فاعلة وتغييبها تغييبا شبه تام بطريقة مقنعة، مثلمـا تـم إبعـاد روجينا في الجزء الأخير من الثلاثية " إذ بعد أن اعتزلت، وعانت كثيرا نتيجة اعترافاتهـا في محاكمة سيد عليوي، ذهبت إلى الكنيس ملتمسة عفو طقو موشي ، وأنها قررت أن تبـدأ حياة جديدة، غير أن المحيط حولها رفـض اسـتقبالها أو قبـول توبتهـا، وهكـذا دخلـت في «المجاز» كما أصبحت تطلق على الحياة التي تعيشها ، فلا أحد يقبل بها، أو يعترف لها بحقها في أن تبدأ من جديد " ([3])

ففي هذا المقطع مؤشر على أن الوظيفة السردية الذي أوكلت إلى روجينا سابقا تكون قد ُأنهيت، إذ لم تعد هي نفسها " روجينا " التي كان لها التأثير الفاعل في علاقتهـا برجـال السراي، ولم تعد تقبل هي نفسها بتأدية نفس الوظيفة، لـذا، حـين يسـألها رجـال الباشـا عن عزرا المطارد ترد " آني عزلت ، وبالقلم العريض: ذيك الشغلة بطّلتها، وهسـه طـول الليل أصلي و اندعي ، يمكن ا يقبل توبتي، ويغفر لي" ([4])

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3)، ص:132/131

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:227

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3)، ص:248

[4] - المصدر نفسه، ص:249

ويمكن رصد نماذج كثيرة عن مثل هذا التّغييب المبرمج سرديا، إلا أنه وكما يتم تغييب شخصية من الشخصيات فإنه يتم استدعاؤها، بطريقة مبررة مقنعة أيضا " صادق بك، ابـن سليمان الكبير، وكان المنافس الوحيد والأخير للباشـا، وبعـد مفاوضـات لـم تطل،عـاد إلى بغداد نادما مستسلما،حين منحه الباشا الأمان والعفو" ([1])

وقد يكون استقدام شخصية عابرة لغرض محدد، كجعلها شاهدة على ما حدث ، كشخصـية " جميلة " التي يتم إقحامها بشكل عرضي لتبرير موقف معين، هو تحرك الباشا لمعاقبة سيد عليوي، إذ تدلي جميلة أنها رافقت روجينا إلى كركوك، وأن هذه الأخيرة كانت تحمل رسالة من القنصل إلى الآغا عليوي ، يحرضه فيها ضد داود، وتكون تلك الرسالة وكذلك حادثـة اغتيال بدري مبررا لردة فعل داود واتخاذه لقرار تصفية الآغا عليوي " ...مقتل بدري ثـم هروب صادق كان الدافع، وإن لم يكونا السبب الوحيد، كي يتحرك الباشـا بشـكل أسـرع، جميلة التي رافقت روجينا أثناء زيارة كركوك، أسرت لأحد رجال الباشا أن الزيارة لم تكن للترفيه عن الضباط فقط ، أو بهدف استعادة الذهب والأشياء التي كانت لنجمة، وإنما لنقـل رسالة من الباليوز إلى الآغا. وما اصطحاب روجينا للفتيات إلا لتبقى بنظـر كـل الـذين يعرفونها أن حركاتها ضمن إطار المهنة! " ([2])

وقد يستدعي موقف ما استحضار شخصية من خلال شبكة من العلاقات تبـدو كلهـا مبررة ومبرمجة، كاستحضار شخصية حمودي أبو الليل - وهي من الشخصيات العـابرة - للإيهام بأن زينب المغلوب على أمرها محمية، ولا يجرؤ أحد في محلـة الشـيخ صـندل على إيذائها مثلما نجده في هذا المقطع:

" حمودي أبو الليل، الذي يرابط في قهوة سبع، بالقرب من الشريعة، قال أمام كثيرين، إن من يتعدى على زينب كوشان فكأنه تعدى عليه، ولذلك فإن ممازحة زينب لهـا حـد لا يتعداه أحد، خشية أن يتعرض من يتجاوز ذلك إلى عقوبة حمودي الـذي يخشـاه الصـغار ويحسب حسابه الكبار" ([3])

وهذا التناوب بين الحضور والغياب يسهم في فتح المجال لتعددية الشخصيات، وتعدد المواقف والأحداث والأصوات، حيـث أن " كـل شخصـية تتميـز بنـوع مخصـوص

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3)، ص:226

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:356

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص: 68

من الحضور وبأسلوب في الخطاب وطريقة في التدخّل ، فتبدو بعض الشخصـيات مكثـرة وأخرى شحيحة بالكلام، لا تتدخل إلا في مناسبات قليلة ومواقف معينة ، وربما تؤثر الكلام مع شخصيات دون أخرى" ([1])

ومن خلال شبكة العلاقات التي تقيمها الشخصيات في ما بينها ، ومـن خـلال زخـم الأحداث وتنوع المواقف تتعدد الفضاءات.

3.2.2 - آليات تشكيل الفضاء التّخييلي:

مثلما تم توظيف أسماء شخصيات لها مرجعها في الواقع - وإن لم يكن ذلـك يعنـي التطابق بين الشخصيات والأشخاص – فقد وظّف عبد الرحمن منيف في " أرض السـواد " أسماء أمكنة عديدة لها مرجعها في عالم الواقع الحسي،أسماء مدن وعواصم وشوارع، بـل وحتى أسماء مقاهي توجد أو وجدت بالفعل في الواقع.

على خلاف ما نجده في أعمال روائية أخرى للروائي نفسه والتي أُغفلت فيها أسـماء بعض الأمكنة، فبقيت بلا أسماء ، و دون مرجعية تحيل على الواقع المادي ، مثلمـا فـي : قصة حب مجوسية، شرق المتوسط ، حين تركنـا الجسـر، سـباق المسـافات الطويلـة، فالأماكن في هذه الروايات لم تكن محددة تحديدا يحيل إلى أنهـا موجـودة علـى الخـرائط والمصورات الجغرافية بقدر ما كانت أماكن عامة ([2])

غير أنه ينبغي التأكيد مرة أخرى على أن تطابق الأسماء لا يعنـي تطـابق الأشـياء المحسوسة في عالمها المادي (خارج النص) مع أشياء ذات طبيعة تخييلية مادتها الأساسـية لفظية (داخل النص) وهو ما يذهب إليه عبد الرحمن منيف ذاته من " أن تحديـد الأمـاكن الزائد لا يعني المكان بالذات.. والتحديد الزائد لا يعني التحديد الحقيقـي ، وعـدم التحديـد لا يعني عدم التسمية " ([3])

فالأمكنة في الرواية تتحول إلى فضاءات تخييلية، يشكّلها تفاعل الشخصيات واخـتلاف الأمزجة، وطبيعة العلاقات التي تقيمها فيما بين بعضـها الـبعض، فيـنعكس ذلـك كلـه

---

[1] - محمد الناصر العجيمي: سياق التلفظ وقيمته في تحليل الخطاب تعميما والخطاب السردي تخصيصا، مجلة النقد الأدبي (فصول)، ص :59

[2] - مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي بحلب، سوريا، ط1، 1998، ص:58

[3] - المرجع نفسه، ص:59/58

على المكان، وحتى ولو افترضنا أن اسم المكان يحيل على مكان بعينه فـي عـالم الواقـع فإن ما توفره الرواية من معلومات عن المكان والوصف الذي تقدمه،لا يفي بتشكيل صـورة كلية عن المكان تتطابق مع المرجع، فثمة على الدوام درجة من الإنزياح والاختلاف.

وفي سعينا لمعاينة تشكيل الفضاءات في " أرض السواد " فإن أول ما نلاحظه هـو كـون الفضاءات مرتبطة أشد الارتباط بالأحداث والشخصيات ، وكما أن ثمة شخصيات محوريـة فإن هناك فضاءات محورية أيضا، يتجسد من خلالها الصراع والنزاعات وسلطة الإشـاعة في توجيه الأحداث، وهي موزعة بين فضاءات مفتوحة كمدينة بغداد ، و فضـاءات مغلقـة كمقهى الشّط والغُرف داخل القلعة والسراي.

- **فضاء السراي:**

السراي هو المكان الحصين الذي توجد به إقامة والي بغداد داود وباشا " في مسـاحة قطرها ميل أو يزيد " ([1]) وهو يمثّل المركز الرسمي الذي تتم فيه إدارة شـؤون الولايـة، التي لا تقتصر فقط على مدينة بغداد، وإنما تمتد لتشمل الشمال والجنوب وأماكن أخرى.

وهو بالإضافة إلى ذلك يقع بصوب الرصافة الذي " يفخر باتساعه وجمال أحيائـه، وبوجود السراي والوالي، وبذاك الكم الكبير من أصـحاب المقامـات والأوليـاء وبالسـوق التجاري الكبير" ([2])

ولأنّه مركز لإدارة شؤون الولاية فإنه مكان يعج بأناس لهم وظائف عليا في السلطة، وكذلك من هم من حاشية الوالي ومن يحيطون به " بمن فـيهن نسـاء الباشـا و محظياتـه وجواريه، إضافة إلى الحرس والمرافقين و المسؤولين عن الإسطبل ، وأيضـا المسـؤولين عن الحيوانات والطيور الموجودة في السراي " ([3]) وإن كان لكل مكانه المخصص بحسـب الوظيفة والمنزلة والقرابة.

ولأن الولي داود أدرك - قبل سواه - أن السراي إنما يمثّل واجهة الولاية، و ينبغـي أن تكون تلك الواجهة مبهرة، توحي بالهيبة ونظامه، فقد لجأ إلـى تجديـد تلـك الواجهـة وإصلاح عيوبها، فيصبح مظهر التغيير بمثابة إستراتيجية لتعزيز قوة السلطة.

[1] -عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:98

[2] -عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:288

[3] - المصدر نفسه، ص:348

لذا، فإنّ " الشّيء الذي لم يصدقه ريتش فذلك الانتظام الصارم أثناء زيارته للسـراي، بدءا من حراس البوابات وانتهاء بالذين يقدمون الغلايين، لقد تغيـرت الأشـكال والهيئـات، ملابس موحدة للمجموعات حسب مواقعها أو حسب الوظائف، و كلها فـي غايـة الإتقـان واللّياقة " ([1])

وهو ما لم يكن مألوفا في السراي قبل تولي داود الولاية، فلقد تغيـر السـراي تمـام التغير، مما عمق الشعور لدى ريتش بأن داود مختلف كل الاختلاف عن الـولاة السـابقين، فمظهر السراي الجديد يتحول إلى مظهر للتحدي من طرف الباشا، فلم يعد المكـان مجـرد مكان لإدارة شؤون الولاية وبأية كيفية كانت، لقد تحول إلى فضاء للتحدي وتعميق الصراع.

فما تغير الأشكال والهيئات ودقة التنظيم إلا دليل على تغير طريقة تسيير شؤون السلطة ذاتها، والتنظيم مظهر من مظاهر التوحد والقوة أو هو بداية لذلك، والقنصل البريطاني يعي ذلك جيدا ، مما جعله يتمعن في مسح جزئيات المكان المتحول:

" فقد بدا مستغربا أن أمورا كثيرة حصلت أثناء غيابه: الحـدائق الغنّـاء ، النظافـة، الحرس المنتظم، حتى المكان الذي وقفت عنده الخيول أُعد بطريقة لا تخلو من إتقان وجمال، بما في ذلك الفسحة الواسعة التي خُصصت للمرافقين والحرس" ([2])

وإذا كان المظهر الخارجي يوحي بمظهر التنظيم والتماسك، فإن السراي من الـداخل لا ينطبق عليه ذلك، من حيث العلاقات بين رجال السراي وما يحصل من تواطؤ وصـراع من أجل أغراض خاصة، رغم ما يبديه بعضهم من انضباط.

وما يحدث داخل السراي لا يعرف حقيقته المموهة إلا من هم داخل السراي نفسه، كما يصرح بذلك بدري مرافق داود باشا : " الذين ينظرون إلى السراي من بعيد، الذين يسمعون الصمت ولا يصلهم الدوي، الذين يتخيلون ويحلمون ولا يعرفون ، يظنون السراي تكية مـن التكايا، زاوية يملؤها التّقى والورع، ولا يرتفع فيها سوى اسم ا من الصباح إلـى الهزيـع الأخير من الليل، لكن لو يقتربون، وينصتون إلى الهمس الذي يدور، لو يعرفون كيف تسري الحركة بعد أن تطفأ الأنوار، لو أن ذلك حصل لأصاب الكثيرين الذهول.

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3)، ص:199

[2] - المصدر نفسه، ص:203

أما إذا شاهدوا بعض الذي كان يجري و يدور، فسوف يقولون إن روجينـا وبناتهـا، سلطانة وفرقتها، أكثر عفّة " ([1])

ولم يكن داود باشا ليغفل عما يحدث داخل السراي، ولكنه كان يسعى إلى التّغيير حسب الأولوية، لذا، لم يكن ليشغل باله كثيرا بما يدور في القصر، وما يهمـس بـه فـي غـرف الزوجات والمربيات " لأن مشاغل الدولة، وتكاثر هموم الداخل والخارج، لا تترك له فرصة لمزيد من الهموم الصغيرة، ثم إنه يفكر ويخطط لأبعد مما تفكّر بـه الزوجـات والخـدم، أو ما يسلي عشرات العاملين في القصر" ([2])

وحتى فيما يخص معاونيه فإنّه يتغاضى عن بعض هفواتهم وأخطائهم، والتـي تصـله أخبارهم عن طريق معاونيه الذين أعدهم لهذه المهمة، لأنه يحرص على تعزيز هيبة سلطته وهو لا يريد مزيدا من الخصوم والأعداء خاصة داخل السراي.

وفيما يخص الوصف الذي خُصص للسراي في أبعاده المكانية فلا يبدو مهما، إلا مـا يخدم حدثا معينا أو يجلي صراعا، أما الشيء الذي تم التركيزعليه فهو وصف مـا يحـدث داخل السراي، مما يجعله فضاء أكثر منه مكانا ذي أبعاد فيزيائية.

- **فضاء مقهى الشّط:**

تحتل مقهى الشط موقعا متميزا في صوب الكرخ ، وهي مقهى قديمة لا أحد يدري متى ولماذا قامت إلا " أنها تمثل شيئا عزيزا ومتميزا في هذا الصوب، وربما تبدو لكثيرين أنها تماثل السراي، و الباليوز وقصر الوالي " ([3])

و لأهميتها - تلك – فهي تجلب عددا كبيرا من الزبائن " لا يغادرونها حتى يرجعـوا إليها ، ويفعلون ذلك عدة مرات في اليوم الواحد، جعلتها مختلفة عن المقاهي الأخرى في كلا الصوبين، وجعلتها رمزا أو حمى للذين يفكرون ويتكلمون، وأيضا للذين يحلمون" ([4])

وهي كما يصفها الراوي " عالم آخر وحياة مختلفة: مقدار كبير مـن الكـلام، والـذي يتخلله الاختلاف، ومقدار أكبر من الأحلام والغضب، ثم هناك مقدار من الجنون ، أما أعداد

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:408

[2] - المصدر نفسه، ص:280

[3] - المصدر نفسه، ص:291

[4] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:291

الذين يؤمون القهوة، وفي أغلب الأوقات، في النهار كلّه ومعظم ساعات الليل، فإنهـا تكبـر أو تقل تبعا لمزاج المدينة وما يقع فيها من أحداث " ([1])

وهذا ما يجعلها فضاء لتداول الإشاعة، وترويج أخبـار مـا يحـدث فـي السـراي وفي الباليوز وفي بغداد كلها، وحتى أتفه الأخبار يمكن أن تكون موضـوعا يثيـر النقـاش والجدال، وقد يؤدي أحيانا إلى الخصومة، وقد ساعد على ذلك أن " أهل صوب الكـرخ الذين يتّسمون بالبساطة إلى درجة السذاجة، بمن فيهم رواد قهوة الشط ، كانت تسيطر عليهم رغبة لا تقاوم للسخرية وتدبير المقالب و الاستغابة. إنهم تجاه بعضـهم مسـكونون بهـذه الخصال إلى درجة المرض ويتفننون في ذلك، وكأنهم أعداء! فالواحد منهم يتسـقّط أخبـار الآخرين بكثير من الاهتمام والحرص، خاصة أخبار الفضائح الصغيرة، وما يمكن أن يكون مادة لحديث مثير، فإذا لم يجد بالغَ في تقصي الأخطاء والنواقص، بل وتوهم بعضها، حتـى الملامح والتصرفات ، حتى الأسماء والمهن، للشخص أو لأقاربه، إذا كانت مناسبة لاستغابة، لا يوفرها " ([2])

وهم في غالب الأحيان " يتكلّمون بالتورية ويفهمون على بعضهم بأقل الكلمات ، ويبدو حديثهم بريئا وعاديا، إلا إذا أرادوا التشهير العلني " ([3]) وهو ما يقـود عـادة إلـى حالـة من الغضب وتبادل الاتهامات والشتائم وما إلى ذلك.

وعلى المستوى الأسلوبي – النّصي- فاللّهجة العراقية هي اللّهجة الموظفة في الروايـة لنقل أصوات شلة المقهى .

- **فضاء المدينة (بغداد):**

تُعد مدينة بغداد البؤرة المكانية التي تدور فيها معظم الأحـداث ، سـواء مـا يحـدث في صوب الرصافة، أو ما يحدث في صوب الكرخ في الجهة الأخرى من المدينـة، حيـث يبدو ثمة تفاوت بين الصوبين، في المظاهر و في الطباع أيضا كون " الناس فـي صـوب الكرخ أقل غنى، لكنهم أكثر اعتزازا بانتمائهم لهذه الجهة من المدينة، فالأحياء التي قد تبـدو

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:288

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:111

[3] - المصدر نفسه، ص:27

ضيقة ويظهر عليها القدم، وتوحي بالفقر أيضا، إلا أن البشر الذين يملكونها يمتلكون قلـوب ذهب " ([1])

ومدينة بغداد كما يتم وصفها في أرض السواد مدينة غريبة بكل إبعادها، شديدة التّحول ، وقد يكون ذلك بسبب طباع أهلها أنفسهم، كما قالـه والـي بغـداد داود باشـا حـين " نظـر إلى ماء دجلة فرآه معتكرا. قال في نفسه : « شعب هذه الولاية كمياه النهر يعتكر لفترة ثـم يصفو » وتذكّر ما قيل في ناس هذا البلاد ، قالوا فيه أكثر مما قال مالك في الخمرة " ([2])

وهو نفسه ما يجول بذهن القنصل البريطاني ريتش حين " يتذكّر الأحداث التي مـرت به منذ أن وصل إلى هذه المدينة العجيبة، إنها مدينة لا تُـقرأ بسهولة، ولا يحرز عليها " ([3]) مدينة تظل هادئة لفترة طويلة ثم لا تلبث فجأة أن تثور دون سابق إنذار.

هي مدينة مضطربة لا تكاد تستقر على وضع حتى تنقلـب إلـى ضـده، مدينـة أقـرب إلى أن تتحكّم الإشاعة في أوضاعها" بغداد قهاوي وسوالف، واللّي ما يصير بالنهار، يصير بالليل، وابد ما ينحزر عليها، وما ينحزر شنو اللّي راح يصير بيها " ([4]) كما جاء على لسان شخصية من الشخصيات.

ولا يتعلق الأمر بمزاج قاطنيها فقط ، بل بالمناخ أيضا، إذ " الطقس كما تبدى لريتش بالغ الصعوبة صيفا وشتاء " ([5]) فإذا كان شتاؤها يتميز بالبرودة القاسية فإن الصيف هـو " بداية الموت الحقيقي ، أو اللّحظة التي تسبق هذا الموت " ([6]) فالصيف " في هذه الـبلاد يهجم مثل فيضان النهر سريعا جامحا ودفعة واحدة " ([7])

وحتى الربيع لا يسلم من عنف الطبيعة " فيضان النهرين، الذي لم يتوقف منذ بـدء الخليقة، أو ربما كان هو أصل الخليقة، جعل حتى الربيع في هذا المكان حزينـا ذاويـا" ([8]) وهو ما يسبب إضافة إلى ذلك تفشي وباء الملاريا القاتل.

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:288

[2] - المصدر نفسه، ص:171

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:51

[4] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:509

[5] - المصدر نفسه، ص:384

[6] - المصدر نفسه، ص:389

[7] - المصدر نفسه، ص:388

[8] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:387

أما " بغداد حين تحس بالحرب، حتى قبل أن تقع، تعتريها حالة من الترقّب والانتظار، ويداخل تصرفات الكثيرين القلق، رغم الثرثرة التي يحاولون إشغال أنفسهم بها"([1])

ورغم غرابة هذه المدينة المهددة بالحروب والفيضان فقد ظلت صامدة " كما جاء على لسان شخصية الأسطة عواد " بغدادنا مرّ عليها آلاف مؤلفة من الفيضانات والأغراب والظُّلاّم، وظلت وبقيت " ([2])

وقد يصفو الجو ويهدأ الاضطراب فتبدو لمن يراها على مسافة، كمن يكتشفها لأول مرة، مثلما بدت لبدري حين قام بجولة - مع سيفو وقبطان المركب - في أجمل مظهر، حيث " تتبدى بغداد، حين ينظر إليها من النهر، عبر غباش الماء، شيئا لا يصدق، أو هكذا رآها ناس المركب في ذلك الصباح الربيعي، بدت جديدة، طازجة، فواحة بشذى القداح... أما خضرة النخيل التي ملأت الأفقين، فكانت تتموج وتتغير كل لحظة شفافة، زاهية، ريانة، وخضرة قاسية أيضا، ولا تخلو، في أي لحظات معينة، من تحد، وبين خضرة وخضرة عشرات الألوان الخضراء المتشابكة، وكأن كلّ غصن يريد أن يتميز بلونه الخاص، بتألقه الذي يجعله مختلفا عن غيره " ([3])

فالمدينة – هنا- كفضاء تخييلي هي انعكاس لأوضاع متغيرة مضطربة، مدينة مسكونة بالهواجس والترقب، لا يبدو جمالها إلا لمن يراها في لحظة صفو قلّما تتوفر لأهلها، أما إذا حلّ بها الفيضان أو هاجس الحرب فإنها تبدو بائسة ومهددة ، وهي الحال التي تبدو عليها بصفة مهيمنة في الرواية.

- **فضاء الجنس و المتعة المحرمة:**

كثيرة هي الروايات العربية التي تراهن على أن تجعل لفضاء الجنس حيزا في عوالمها، ولا تشذ راوية " أرض السواد " عن ذلك، إلا أنها لا تغرق في وصف المشاهد الجنسية الإباحية بقدر ما تومئ إليها، لأن فضاء الجنس في هذه الرواية لا يعد إلاّ امتدادا لحالة الاضطراب والهروب من الواقع.

فيتحول بيت روجينا إلى فضاء يهرب إليه العسكريون، طلبا للمتعة وهروبا من واقعهم المبرمج على الانضباط والصرامة، وكبت المشاعر، خاصة عند كبار الضباط الذين وجدوا

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:439

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3)، ص:143

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:458

عند روجينا ما يعوض حرمانهم، فأحسنت استغلال الفرصة، لتكسب ودهم وتنال فوق ذلـك أموالهم.

فهي تعرف عن طريق الإغراء كيف تستدرج العسكري ذي الرتبـة العاليـة إليهـا، فيضعف أمامها، ويفشي بأسراره إليها، وهي قبل ذلك تملك خبرة في تهيئة فضاء الإثـارة، من خلال اللباس الفاضح والعطور التي تضمخ بيتها، و التعليمات التـي تقـدمها للفتيـات اللواتي يعملن تحت إمرتها ، فكل شيء يبدو مبرمجا ومتقّنا.

" خلال فترة قصيرة مدت مائدة كبيرة، وكانت عامرة، وشيئا فشيئا عبق الجو برائحة دخان الغلايين وقرقرة الأراكيل وأصوات الأطباق، و روجينا مثل النحلة تنتقل مـن مكـان إلى آخر، تغيب بعض الأحيان كي تظهر فجأة،أما حين دخلت وسرب من الفتيـات اللاـواتي تهيأن لهذه الليلة، فقد بدا الجو احتفاليا متوهجا، خاصة بعد أن انتشرت موجة مـن العطـر القوي،ترافق مع بعض الهلاهل التي لم تكن عالية إلى درجة الإزعاج،كما في الأعراس" ([1])

أما إذا حدث وأن لم يتجاوب بعض الوافدين من الرجال على بيت روجينـا- لسـبب من الأسباب - كأن يكون ذلك نتيجة التردد أو الخجل " فالفتيات يعرفن كيف يعـالجن مثـل هذه الحالات: بالجرأة الزائدة لقهر الخجل، بالضحك الصاخب، وأيضا بالإعلان عن الرغبة، لإثارة المتأخرين! " ([2])

فلغة الإثارة التي هي من قاموس بنات الهوى متقنة وكـذلك الإشـارات والحركـات " أدوار تعودت الفتيات على أدائها: بضع نكات، تحمل إشارات جنسية مبطّنـة، ثـم تقليـد لحركات مرحة أقرب إلى التمثيل" ([3]) فالمتعة هنا متعة مؤقتة، ومشاعر مزيفة مصطنعة.

- **فضاء التذكر:**

قد تنفصل الشخصية مؤقّتا عن المكان التي تتواجد فيه لتنتقـل إلـى أمـاكن أخـرى عن طريق التداعي النفسي في لحظات التّذكر والحنين ، فتستحضر أماكن أخرى قد تكـون بعيدة كل البعد عن مكان تواجدها ، وقد تكون تلك الأمكنة لها علاقة بماضـي الشخصـية، أو بحدث من الأحداث التي تظل راسخة في ذهنها.

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص: 216/215

[2] - المصدر نفسه، ص:217

[3] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:216

" استعاد داود باشا رحلة الشمال ، والتي دامت شهورا طويلة، تأمـل أوراق الشـجر، أصغى إلى أصوات الينابيع، نام قرب الشلالات، توقف عند معـابر الأنهـار، تطلـع مليـا إلى الجبال والخضرة، وعرف أحلام الناس، كما راقب باهتمام صخب المـاء وهـو يهـبط من الأعالي، وهناك توقف وأطال التأمل([1])

إذْ عادة ما يستحضر داود جزءا من ذكريات ماضيه، عندما يخلو إلى نفسه، فينمحـي المكان الذي يتواجد فيه أثناء ذلك، ليحل بدله في ذهن الشخصية مكان آخـر، هـو فضـاء الذكريات والحنين ، وهي فضاءات لها وظائفها السردية ، فمن خلال استحضار تلك الأمكنة يتسنى للقارئ الإطلاع على جانب من ماضـي الشخصـية ، عـن تنقلاتهـا وأسـفارها، وعن الأمكنة التي تزعجها وتلك التي تفضلها.

حيث تبدو بعض الأمكنة جزءا من حياة الشخصية، كتلك التي تـرتبط بطفولـة داود: " في ضواحي تفليس كانت الخضار قبل أن تكتمل يأتي الصقيع قويا جارفـا إلـى درجـة أن الماء يجمد من لهيب البرد فتذبل... وثلج الشمال، رغم كثافته، يشبه الألحفة التي تسـقط على من يحس برعشة البرد، فيغادره البرد، ويصبح أكثر استعدادا لأيام جديدة " ([2])

فلو لم يكن مثل هذا الاستحضار للماضي – ولبعض الأمكنة- لظـل جانبـا غامضـا من طفولة الباشا ، ثم إن تفليس تبدو بعيدة جدا عن بغداد، وطقسها مغاير تماما لطقس هـذه المدينة فهو تنويع في الفضاءات.

وقد يتحول المكان - نفسه - الذي تتواجد به الشخصية إلى فضاء مفزع مخيف إذا ما ارتبط بحادث رهيب مثلا، وهو ما تبدى لسيد عليوي حين تم حجزه غير بعيد عن المكـان الذي اغتال فيه هو نفسه سعيد ، فكأنما الدائرة تدور عليه :

" بعد أن أُدخل الآغا إلى الغرفة الكبيرة ، الملحقة بغرفة نوم سعيد، وتُرِك وحيدا، بدت له الوحدة غولا، وتمثّل له ذلك المكان قبرا كبيـرا. حتـى الصـمت الـذي امتـد تحـول إلى حبل مبلول يلتف حول عنقه" ([3]) فالمكان هنـا يتحـول بتحـول مشـاعر الشخصـية التي انتابها الخوف، فاقدا أبعاده الأصلية ليأخذ شكلا جديدا يجسد الحالة النفسية ذاتها.

---

[1] - عبد الرحمن منيف :أرض السواد (1)، ص:304

[2] - المصدر نفسه، ص:306

[3] -عبد الرحمن منيف :أرض السواد (2)، ص:534

وإلى جانب هذه الفضاءات يمكن إدراج فضاءات أخرى، وإن كانت تبدو ثانوية مقارنة ببعض الفضاءات المركزية، التي يكثر تواجد الشخصيات الفاعلـة بهـا كمدينـة بغـداد، ولا يعني ذلك أن الفضاءات التي هي ليست محورية لا وظيفة لها.

فالصحراء كفضاء مفتوح لا يبدو هنا فضاء مركزيا - كما نجده في روايـات أخـرى لمنيف - إلا أنه ذو أهمية، إذْ كما يقول جون كوين (*Jean Cohen*) " كل مكان لا يصـلح للتجسد إلا من خلال مكان آخر، ونفس الظاهرة بالنسبة للزمان " ([1]) فالصحراء فـي أرض السواد هي الفضاء الذي يأوي أعداء داود باشا، من البدو المتمردين و المطاردين من قبله.

فهو لا يغدو مجرد فضاء معزول وآمن، بل يتحول إلى فضـاء للحـرب والرعـب " كان الجميع، القادة والجنود، يتمنون لو تنطفئ الشمس ويعم الظلام ، خاصة وأنهم اختاروا الثلث الأخير من الشهر القمري ليتحركوا، كانت الشمس تبدو لهم خصـما، أو مثـل عـدو متجبر، توقظ البشر قبل الأوان ، ترفع عنهم الألحفة وهم في ذروة الدفء والنوم، أما ذلـك الجذب الصحراوي الذي لم يره الكثيرون من قبل، وكانوا يظنون أنه اقل قسوة، فقد تبدى في الأيام الأولى، وهم يزحفون عدوا آخر غير العدو الذي ينتظرهم عند النهر" ([2])

وحتى الصحراء كفضاء تبدو غريبة متقلبة كمدينة بغداد، تخفي بدورها مفاجآتها غيـر المتوقعة " ثم جاءت تلك الأمطار الغزيرة التي أغرقت كل شيء: الثياب والخيام والـدواب، وحتى الأسلحة، وعصفت الرياح وتوحلت الأرض، ثم تقدمت تلك البرودة الكاوية، خاصـة في أواخر الليل فقد شعر الجنود والقادة ، وحتى الدواب ، بالحصار، ليس بالمياه وحدها، بل بالخوف وبأيام صعبة قادمة "([3])

ومما نخلص إليه أن الفضاءات في رواية " أرض السواد" فضاءات متقلّبـة بتقلّـب الأوضاع، وأحوال الشخصيات في جو تسوده الإشاعة و الإضطراب ، وهو إضطراب قـد يتحول في مستواه النصي إلى تعددية في الأصوات والأساليب، و تكسير لخطية الزمن ثـم العودة إلى الخطّية من جديد، كأنه تجسيد لتقلّب الأوضاع ذاتها، وكل ذلك يصـنع جماليـة اللاّمتوقع في خطاب الرواية.

----

[1] - جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، تر جمة أحمد درويش، ص:311

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:332

[3] - المصدر نفسه، ص.ن

الفصـل الثّاني

آليات اشتغال الزّمن والرّؤية
في " أرض السَّواد "

1- التَّنـــظير الـــزّمني في السَّرديات

2 – آليات اشتغال الزّمن في أرض السَّواد

3– الراوي وإشكالية المتكّلم في الرواية

4– آلياتُ اشتغال الرُؤية في أرض السَّواد

1- التّنظير الزمني في السرديات :

قبل أن يتحول عنصر الزمن إلى إشكالية في الدراسات السردية، ظل مفهومه على الدوام بمثابة معضلة فلسفية، أثارت كثيرا من الجدل الفكري عند الفلاسفة، حتى إنّه يكاد لا يوجد اتفاق حاصل بشأن ماهيته، بل إن الآراء كثيرا ما تتضارب وتتعارض إلى حد التناقض، مما يبقي إشكالية السؤال الذي أعجز القديس أوغسطين *(Augustin)* قائمة على حالها: ما هو الزمن إذن ؟ إذا لم يسألني عنه أحد أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع ([1])

وربما جاءت صعوبة تعريف الزمن من كونه على خلاف المكان لا يدرك إدراكا حسيا مباشرا، ورغم كونه متغلغلا في جميع مستويات حياة الإنسان، إلا أن الخبرة به يلفّها كثير من الغموض والحيرة ، فهو لا يملك رائحة وليس له ملمس ولا تمكن رؤيته ([2]) وبما أنه غير محدد فإن إدراكه لا يكون إلا عن طريق الخبرة والوجدان، بوصفه معطى مباشرا كما يرى برجسون *(H. Bergson)* ([3])

ويمكن لتلك الخبرة بالزمن أن تتحقق إما على المستوى الفردي الشّخصي أو المستوى الاجتماعي، فالفرد غالبا ما يشعر بوجوده، و بالتحولات التي تطرأ من حوله، من خلال نشاطاته وعلاقاته بالآخرين، وفي هذا ربط إميل دوركايم *(Emile Durkheim)* بين الخبرة في بعدها الاجتماعي ومفهوم الزمن، مؤكدا على أن الزمن لا ينفصل عن دورة النشاطات الاجتماعية الرئيسية،فلقد تحولت فصول السنة بفعل تلك النشاطات– بما فيها النشاطات الدينية - إلى مواسم وأعياد، ومناسبات،ومقاطع وظيفية لازمة للحياة الاقتصادية والاجتماعية،ومنه، فإن الزمن الشخصي في جانب من جوانبه، يصبح لا محالة امتدادا لهذا الزمن الاجتماعي نفسه، لكون النشاط الفردي يمثل جزءا لا يتجزأ من النشاط الاجتماعي بعمومه (**[4]**)

---

[1] - هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، مصر، 1972، ص:12

[2] - سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ص:68

[3] - هانز ميرهوف: الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، ص:11

[4] - زايد عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص:19

وإذا جئنا إلى إحصاء التصنيفات الخاصة بالزمن في العصر الحديث، فسنجدها كثيرة ومتعددة، مصدرها تعدد التخصصات ذاتها، فهناك: الزمن الفلكي والزمن البيولوجي والزمن الجيولوجي، والزمن الفيزيائي والزمن النفسي، وغيرها من التصنيفات ([1])

والظاهر أن الصعوبات الناشئة عن عملية الانتقال من واقعة الزمن كمفهوم مرتبط بالخبرة إلى نظرية منطقية سليمة للزمن هي صعوبات محيرة، جعلت العديد من الفلاسفة والمفكرين يستنتجون أن موضوع الزمن برمته مشحون بالتناقضات، التي لا يمكن حلّها أبدا، إلى الحد الذي يذهب فيه بعضهم إلى نفي وجود الزمن أصلا، بعلة أن مفهوم هذا الأخير غير عقلاني، وبما أن الواقع في عرفهم لا يقر إلا بما هو عقلاني، فالزمن إذن بالنسبة إليهم شيء وهمي ولا وجود له ([2])

وهو طرح – يبدو من جانبه – غير معقول أيضا، فالإنسان لا يمكنه أن يعي وجوده ولا مصيره في غياب إحساسه بالزمن – مهما كانت طبيعة هذا الزمن - وذلك ما نلمحه في تعليق هانز ميرهوف *(Hans Meyerhoff)* على ما ذهب إليه هؤلاء، قائلا : " يجوز لنا أن نتعجب كيف أن شيئا واقعيا لدرجة مريعة بالنسبة لخبراتنا الخاصة، وحياتنا، يوصم بالوهم، لأنه لا ينطبق على قالب منطقي معين " ([3]) وهذا يتفق مع رأي جان بودان *(Jean Bodin)* الذي يرى أن إطلاق تسمية الوهم على شيء ما، لا تحررنا من مسؤولية تعليل الكيفية التي تمكّن نظاما أزليا ساكنا من إيجاد الوهم أو الظواهر من حولنا([4])

ومهما كان الإشكال المطروح حول هذه القضية المعقدة للغاية، فقد سعى العديد من الفلاسفة الذين شغلتهم قضية الزمن إلى تقديم تصوراتهم حول مفهومه، كلّ وفق منظوره، ولكنها في عمومها تصورات يظل محورها الإنسان والوجود ، وأهم تلك التصورات القريبة من الأدب هو التصور الذي طرحه برجسون، فالمعالجة الأدبية للزمن كما يرى هانز ميرهوف كانت دائما برجسونية ، بمعنى تحليل الزمن على أنّه معطى مباشر من معطيات الوجدان ([5])

---

[1] - زايد عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ص:19

[2] - هانز ميرهوف: الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق، ص:13

[3] - المرجع نفسه، ص:14

[4] - المرجع نفسه، ص.ن

[5] - المرجع نفسه،ص:16

أما فيما يتعلق بمتصور التقسيم الزمني الثلاثي: ماض وحاضر ومستقبل، فقد كان القديس أوغسطين أول من وضع أسس نظرية فلسفية مبتكرة في هذا الشأن، ترتكز كليا على مبدأ الاختبار اللحظي للزمن *(Momentané)* أي: تقسيم الزمن إلى وحدات متقطّعة، وعنده، أن ما يحدث إنما يحدث الآن فقط ، و هو يرى أنه من موقع اللّحظة الآنية يمكننا دوما بناء تسلسل زمني له معنى ، يعلّل وجود الماضي وإمكانية تحقق المستقبل ، بواسطة فعلي التذكر والتوقّع، فيصبح الماضي هو اختبار الذاكرة - في اللّحظة الآنية - لشيء معين مضى، والمستقبل هو التوقّع والانتظار لشيء آت أو مقبل([1]) كما يوضحه الرسم البياني الآتي:



وبالطبع، فقد تم في الفلسفة الحديثة تطوير ذلك التصور التقليدي الخاص بمفهوم الزمن، والذي كان ينظر فيه إلى الزمن على أنه سلسلة متقطعة من اللّحظات ([2]) فأصبح ينظر إليه على أنه سلسلة من اللّحظات المتعاقبة غير المنفصلة، وقد يسر القول بمبدأ السببية إحلال فكرة الاستمرار والتواصل، وبلورة معنى المستقبل، وإجلاء وجوه الوحدة، ومعنى الترابط بين الماضي والحاضر والمستقبل ([3]) ، مع الارتكاز دائما على اللّحظة الآنية (الحاضر) لفهم ديمومة الزمن.

فعند أنطون مارتي *(Anton. Marty)* تفيد اللّحظة الراهنة تحقق لحظة زمنية موضـوعية، بينما تفيد صيغتا الماضي والمستقبل إما انتهاء تحقّق تلك اللحظة، أو عدم تحقّقها بعد ([4])

---

[1] - هانز ميرهوف: الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق، ص:14

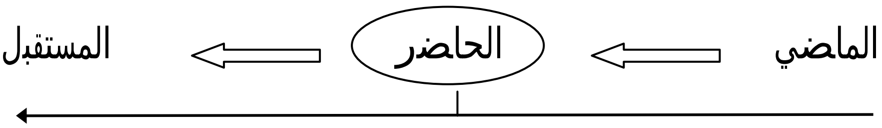
[2] - زايد عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة ، ص:13

[3] - المرجع نفسه، ص:14

[4] - عز العرب لحكيم بناني: الظاهرتية وفلسفة اللّغة (تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية)، إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء، المغرب،2003، ص:218

وعند برنتانو *(F .Brentano)* فإن إدراك كل لحظة زمنية- آنيـة- يتطلّـب إدراك لحظـة الماضي وكذلك لحظة المستقبل، لا سيما وأن كل لحظة حاضرة تتحول للتو إلى لحظة ماضية، لتحلّ بدلها لحظات جديدة، كما يمتنع وجود نقطة لذاتها في استقلال عن أيـة نقطـة أخـرى، مادامت النقطة حدا فاصلا، ومنه يمتنع إرجاع الإدراك إلى لحظة زمنية معزولة ([1])

ووفق ذلك كله يصبح التراتب الزمني متماشيا مع التصور الذي وضعه أوتو يسبرسن (*O. Jespersen*) ومفاده أن الزمن يسير في خط أفقي، في منتصفه نقطة الصفر، وتمثّل الزمن الحاضر،وما قبلها يمثّل الماضي وما بعدها يمثّل المستقبل ([2]) ومنه نستنتج أن السهم الوهمي لحركة الزمن يتشكل من سلسلة من اللّحظات غير المتقطعة، والتي تسير كالنهر في الاتجاه التالي:



فإذا انتقلنا من مجال الفلسفة إلى الأدب، وجدنا أن الزمن الماثل فيه هو الزمن الإنساني، الذي لا يحصل إلا ضمن نطاق الخبرة في نسيج الحياة الإنسانية أو ضمن نطاق حياة إنسانية تُعتبر حصيلة هذه الخبرات، وتعريف الزمن هنا هو خاص، أي شخصي و ذاتي ([3]) والقصص في تتابع أحداثها زمنية فهي - كما يقول ديفيد كار - تشبه الموسيقى، التي لا تتحقّق إلا حين تترجم إلى أصوات، ينتشر فيها الصوت الواحد إثر الآخر ([4])

والرواية باعتبارها قصةً هي فن زمني بامتياز، يلتقي بفن الموسيقى عامة وبالسيمفونية بوجه خاص، وذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنحت، وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجي – فقط- أي المرجع الذي تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك – بل وربما أساسا – زمنها الباطني المحايث المتخيل الخاص ([5])

[1] - عز العرب لحكيم بناني: الظاهرتية وفلسفة اللغة (تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية)، ص:219

[2] - مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا 1994/1967)،الهيئة المصرية العامة، القاهرة ، مصر، 1998، ص:18

[3] - هانز ميرهوف: الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق ، ص:10

[4] - ديفيد وورد : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي ، ص:224

[5] - محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمنها، مجلة النقد الأدبي(فصول) ،ع 1 ، م12، ربيع 1993، ص:13

فالزمن بهذا، عنصر أساسي لا يمكن الاستغناء عنه إطلاقا في الرواية، إذ أنه - كما يرى جيرار جنيت- بإمكاننا سرد قصة دون تحديد المكان التي تجري فيه الأحداث، كما أنه باستطاعتنا سرد تلك الأحداث على مسافة تبعد أو تقرب عن مكان وقوعها، لكنه يكاد يكون مستحيلا سرد أحداث دون تعيين الإطار الزمني لها، باستثناء السرد من الدرجة الثانية، ومن ثم، يكون تحديد الإطار الزمني أهم بكثير من تحديد الإطار المكاني ([1])

وفي السعي إلى مقاربة اشتغال الزمن في الرواية، تُبين لنا الدراسات - التي خصت هذا المجال- أن الزمن الروائي في تعدد مظاهره واختلاف وظائفه قد وضع الباحثين أحيانا أمام مشكلات عويصة، هي بعيدة عن مجال اشتغالهم، مما جعلهم يصرفون جهودا طائلة بحثا عن تحديد ماهية الزمن وإدراك جوهره، دون تحقيق نتائج مهمة، لأنهم تخلوا عن مهمتهم الأصلية التي هي تحديد مواقعه في النص ومعاينة آلياته داخله، متجهين إلى وجهة أخرى، ولعل هذا ما حذا بجيرار جنيت(1972) إلى تغيير اتجاه المشكلة من أساسها، بالنظر إلى الزمن السردي كنوع من الزمن المزيف (*pseudo_ temps*)([2])

فكان أن ركّز اهتمامه على مظهرين رئيسيين، يرى أن كل حكي ينبني على أساساهما - بما في ذلك الرواية - وهما زمن الشيء المروي (القصة) وزمن الحكي ([3]) و الحكي عند جنيت يعادل الخطاب كما سبق ذكره.

وبوجه عام فإن هذه الثنائية الزمنية التي تكشف لنا عن التعارض القائم بين زمن القصة وزمن الخطاب ، يمكن اعتبارها من وجهة نظر جنيت أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من أنواع السرد الأخرى، وقد أدرك هذا الأخير بأن السرد الأدبي مثله مثل السرد الشفوي أو الفيلمي، لا يمكن أن يستهلك إلا في حدود زمن القراءة فحسب ([4])

من جانبه يقيم تودوروف تمييزا بين الخطاب والقصة،على شاكلة التّمييز الذي أقامه الشكلانيون بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ([5]) وهو يرى أن زمن الخطاب خطّي، ولا يمكنه أبدا أن يكون موازيا أو متطابقا مع زمن القصة الذي هو متعدد ([1])

---

[1]-*Gérard Genette, Figures III,p:228*

[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:116

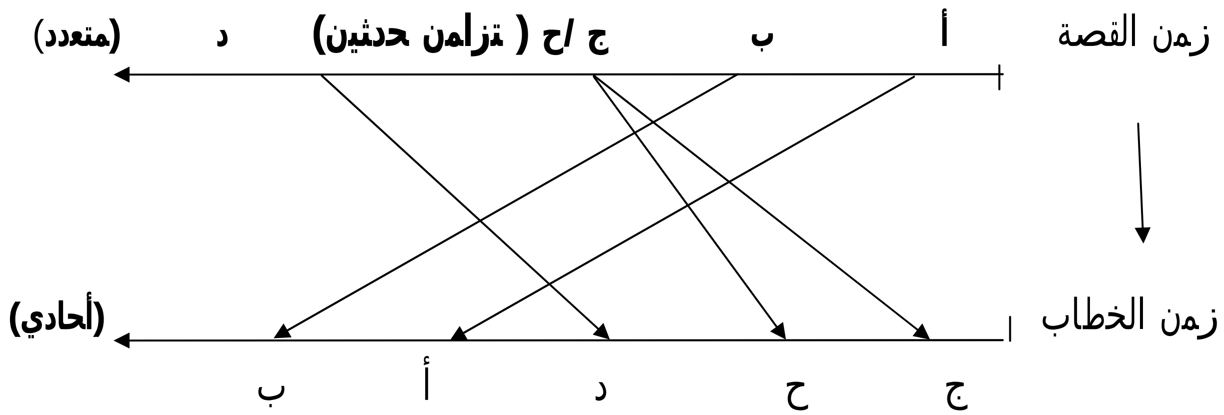
[3]- *Gérard Genette,Figures III,p:77*

[4] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:117

[5] - تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص:47

فالأحداث في القصة قد يتزامن وقوعها في وقت واحد، لكنه يتم ترتيبها في خطاب الرواية تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة النصية تفرض ذلك، ولا يكاد يكون التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب إلا نادرا، كما في بعض الحكايات العجيبة القصيرة التي يشترط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة ([2])

و وفق ذلك يمكن التمثيل للمفارقة الزمنية بين القصة و الخطاب بالترسيمة التالية التي اعتمدها جان ريكاردو *(Jean Ricardou)* مع تعديل طفيف ([3]) :



إلى جانب هذا " يقيم تودوروف تمييزا آخر بين زمن الكتابة وزمن القراءة، فالأول يصبح عنصرا أدبيا بمجرد ما إن يتم إدخاله في القصة، أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي، في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه، أما الثاني فيتحدد في إدراكنا إياه ضمن مجموع النص ، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة " ([4])

في حين نجد تصنيفا زمنيا مماثلا عند ميشال بوتور *(Michel Butor)* أقامه انطلاقا من تجربته كروائي، ومن خلاله يحصي ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي، وهي زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة ، ومفاد هذا التّصور أن الكاتب يمكنه أن يقدم

---

[1] - المرجع نفسه،ص:48

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:73

[3] - جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي،دمشق، سوريا،1977، ص:250

[4] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:74

خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وربما يكون استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما يستطيع قارئ أن يقرأها في دقيقتين (زمن القراءة) ([1])

وسواء أخذنا بتصنيف تودوروف في تمييزه بين زمن الكتابة وزمن القراءة أو أخذنا بالتصنيف الذي أقامه بوتور، فإن تحليل الزمن وفق هذين التصورين، سيؤدي -حسب ظني- إلى مزالق وإشكالات كثيرة لا يمكن التحكّم فيها، ولا تؤدي إلى نتائج موضوعية.

فقد أثبتت التجربة أن من الروائيين من قضى سنين طويلة في تأليف رواية واحدة، بينما استغرق آخر أشهر قليلة لتأليف رواية بنفس الحجم، أما القراء فتتعدد كيفيات قراءاتهم للنّص الواحد، بتعدد ظروف القراءة في حد ذاتها (سريعة أو بطيئة أو متقطعة) و هذا على خلاف مشاهدة فيلم أو سماع قطعة موسيقية ([2])

ويبقى التّمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب ذا أهمية كبيرة في تحليل الزمن الروائي - كما أراه – خاصة وقد سعى العديد من المنظرين إلى التوسع في دراسة هذا الجانب، وبالخصوص فيما يتعلق بقضايا نظام الزمن في خطاب الحكي، ومنها دراسة التقنيات الزمنية المستخدمة من طرف الروائيين في تسريع السرد تارة، و إبطائه أو توقيفه تارة أخرى، ونجد هذا عند تودوروف و جيرار جنيت و جان ريكاردو وغيرهم.

فقد سعى تودوروف - بعد إطلاعه على بحوث النقاد الألمان- إلى أن يختط لنفسه طريقة خاصة في تحديد العلاقات القائمة بن زمني القصة والخطاب، من خلال ثلاثة محاور هي:

أ- محور النظام *(Ordre)*: ويوضح استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما، خاصة وأن زمن الخطاب غالبا ما يعتمد على الاسترجاع *(Analepse)* والاستقبال *(Prolepse)*

ب- محور المدة (*Durée*): التي قد تتسع أو تتقلص، فينتج عن ذلك مفارقات زمنية يصعب قياسها، الوقفة (*Pause*) والحذف *(L'éllipse)* والمشهد (scène) والخلاصة *(Sommaire)*

ج- محور التواتر*(Fréquence)* : ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد، السرد المكرر، السرد المتواتر) وهي محاور تناولها جيرار جينت بشيء من الدقة والتفصيل ([3])

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:114

[2] - *Gérard Genette,Figures III,p:122*

[3] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص :115

وفي ذلك، يقترح جنيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية، مبينا من خلالها المفارقة الزمنية القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، مثلما توضحه المعادلات الرياضية التي وضعها ([1]) :

- الوقفة : زمن الخطاب = ن زمن القصة = 0 إذن ز خ ∞ > ز ق
- المشهد : زمن الخطاب = زمن القصة
- الخلاصة : زمن الخطاب < زمن القصة
- الحذف : زمن القصة = 0 ، زمن الخطاب = ن إذن ز خ ∞ < ز ق

وعلى العموم، فإنه بالعودة إلى النصوص الروائية، نجد أن الإمكانيات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها كما يقول حميد لحمداني ([2]) ورغم ذلك التعدد والتنوع، فإنه من خلال معاينة اشتغال الزمن في رواية ما، تتاح لنا إمكانية معرفة مدى ميل روائي بعينه إلى استخدام معين للتقنيات الزمنية، أو على حد تعبير لحمداني معرفة طرائق تلاعبه بالنظام الزمني، وذلك اعتمادا على المحاور الزمنية الثلاثة التي ضبطها تودوروف، وهو ما يمكن تطبيقه على ثلاثية أرض السواد.

[1] - *Gérard Genette,Figures III,p:129*

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:74

2- آلياتُ اشتغال الزمن في أرض السواد :

1.2- إشتغال **زمـن القصة** :

تنظم الأحداث في " أرض السواد " بما يوحي للوهلة الأولى أنها خاضعة للخطية الزمنية، إذ تتوالى – في البداية – تباعا، وفق منطق سببي تراتبي ، لكن ذلك الانتظام لا يلبث أن يختل حين يعمد الراوي إلى تكسيره بالارتداد إلى الخلف، والعودة إلى حدث سابق لأحداث تم سردها، وهو ما يشكّل مفارقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

ورغم كثافة الإشارات الزمنية في " أرض السواد " فإنه ليس من السهل قياس زمن القصة بدقة، أي: تحديد المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث في مجمل الثلاثية، لغياب مؤشرات زمنية دقيقة، يمكن الإعتماد عليها لحصر المدة التي جرت فيها الأحداث في مجال زمني محدد.

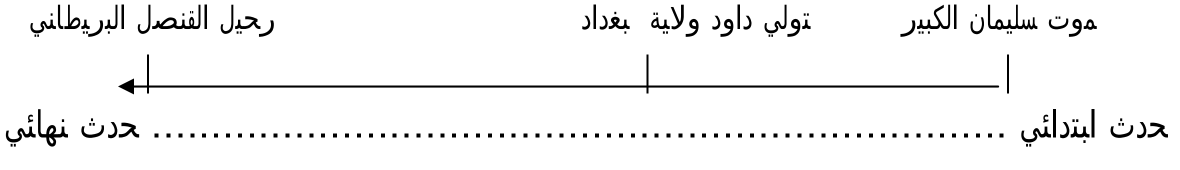
أما ما يتوفر من مؤشرات زمنية، فإنه يمكّننا من قياس زمن القصة بشكل تقريبي فحسب، وذلك إذا عمدنا إلى ترتيب أحداث قصة الرواية وفق خطية زمنية، ثم اختزالها إلى ثلاثة أحداث رئيسية - تتخللها أحداث فرعية كثيرة – فيصبح ممكنا تحديد ثلاث محطات زمنية رئيسية، ترتبط بأحداث محورية، يمكن الاعتماد عليها لتقدير زمن القصة، وتلك الأحداث هي:

أ- موت سليمان الكبير

ب- تولي داود باشا ولاية بغداد

ج- مغادرة القنصل البريطاني العراق نهائيا.

وهو ما يمكن توضيحه بواسطة الخطاطة البيانية التالية :



ومن خلال المعلومات و الإشارات الزمنية المتوفّرة في نص الرواية، يتضح أن المدة الفاصلة بين الحدث الإبتدائي والحدث النهائي تُعد بالسنوات، وإن كان لا يمكن تحديد عدد تلك السنوات، لغياب تواريخ مضبوطة تتيح قياس تلك المدة ، إذْ يظل -مثلا - تاريخ وفاة سليمان الكبير مبهما،حتى وإن كان ذلك الحدث، هو الحدث الرئيسي الذي تنبثق عنه باقي الأحداث وتتطور.

حيث ابتدأ الراوي سرد أحداث الرواية بقوله " لماّ حضرت سليمان الكبير الوفاة بعد أن ظل واليا لبغداد اثنتين وعشرين سنة([1]) فالإشارة الزمنية الواردة في هذا المقطع السردي، لا تحدد تاريخ وفاة سليمان، بل تحيله إلى زمن الماضي- السابق لزمن السرد، دونما تحديد.

ومثل ذلك، يقال عن تواريخ الأحداث الموالية التي ظلت غير محددة بما فيه كفاية، مما ينفي مرة أخرى صفة التأريخ عن الرواية، فكل الإشارات الزمنية الواردة في الرواية لا تفي بقياس المدة بدقة،بل تسمح – فقط- بتقديرها بشكل تقريبي، وبتخمين من القارئ وإعمال لذهنه.

وفي ذلك، يمكن الاعتماد على بعض الإشارات الزمنية التي تبدو مهمة، لتحديد مدة زمن القصة من مثل ما نجده في نهاية الجزء الثالث من " أرض السواد" حين يخبر الراوي عن اتخاذ ريتش لقرار مغادرة العراق نهائيا، وهو يذكر زوجته ماري بطول المدة التي قضياها في العراق " ثم إنه مضى على إقامتنا ما يزيد على عشر سنين" ([2])

إلى جانب إشارة زمنية أخرى، يمكن اعتمادها وإن كانت غير محددة،تدل أيضا على مدة إقامة ريتش في بغداد، جاءت على لسان داود، وهو يوجه خطابه للقنصل في اللقاء الأخير الذي جمعهما، قبل أن يغادر هذا الأخير العراق " فيما يخصنا لا نجد أن هناك أسبابا تقتضي المغادرة ، فقد تعودنا خلال هذي السنين على وجودك بيننا" ([3])

وإذا علمنا من ناحية أخرى أن ريتش قد حلّ ببغداد قبل تولي داود الولاية، وأنه تعامل مع عدد من الولاة قبله، حيث " أصبح ريتش، وقبل أن تمضي سنوات على إقامته في العراق،

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:15

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3)، ص:288

[3] - المصدر نفسه، ص:303

هو الذي يهيئ الولاة ثم يفرضهم، وكان لديه باستمرار عدد من الولاة ينتظرون! " ([1]) ويستثنى من ذلك سليمان الكبير.

لأن مدة حكم سليمان دامت اثنتين وعشرين سنة،ولم يكن ريتش هو من هيأه لتولي الولاية،إذ لم يكن موجودا أصلا بالعراق آنذاك،ثم إن نهاية حكم سليمان كانت الوفاة الطبيعية، ولم يكن من الولاة الذين تسهل الإطاحة بهم، وكان يحسن تسيير شؤون ولايته وهو ما "جعله قويا إلى آخر يوم من حياته " ([2]) لذا، واعتمادا على الإشارتين الزمنيتين أعلاه – و الدالتين على مدة إقامة ريتش في العراق - يمكن التخمين بأن ريتش كان متواجدا بالعراق سنوات عديدة قبل تولي داود لولاية بغداد، وأنه قضى سنوات أخرى بعد أن أصبح داود واليا.

فإذا اعتمدنا على إشارات زمنية أخرى متفرقة ، ثم سعينا إلى الربط بينها جميعا، أمكن القول أن زمن القصة يقدر بعدد من السنين تجاوز العشرة - دونما تحديد - وهي في كل الأحوال مدة زمنية طويلة، تتناسب وكثرة الأحداث التي يتم سردها في أرض السواد.

2.2- **إشتغال زمن الخطاب** :

إذا كان زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث في أية رواية من الروايات، فإن زمن الخطاب لا يتقيد بالضرورة بذلك التتابع المنطقي، ولا نكاد نجد للتطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب إلا في الحكايات العجيبة القصيرة، من جانب أنّه إذا كان بالإمكان أن يتزامن وقوع حدثين في زمن القصة، فإنه على مستوى زمن الخطاب لا يمكن ترتيبهما إلا تتابعيا الواحد بعد الآخر، كما تقتضيه طبيعة الكتابة في حد ذاتها ([3])

وقد لاحظ عبد ا إبراهيم أن الرواية العربية ظلت إلى بداية الستينات من القرن العشرين لا تعرف غير نظام التتابع لصوغ متونها،مثلما يتجلى من خلال نماذج روائية عديدة،ويرجع ذلك - على ما يعتقد - إلى تأثير فن الخبر التاريخي في الفن القصصي، لذلك، فإن ترتيب الأحداث في مثل هذه الروايات يخضع لمبدأ السببية، حيث ترد الأحداث متوالية دونما ارتداد أو التواء في الزمن ([4])

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:87

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:308

[3] - حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:73

[4] - عبد ا إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص:108

غير أنّه يرى من ناحية أخرى،أنه منذ الستينات بدأت الرواية العربية تنزح نحو التجريب في طرائق صوغ المتون،مما أوجد نوعا من الرواية يعتمد على نظام التداخل الزمني بدل نظام التتابع، فلا يكون الحدث السابق سببا للاّحق، إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، كما قد تستبدل بعلاقات سردية بدل العلاقات السببية المعروفة، وهذا ما يؤدي إلى بروز المفارقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ([1])

وذلك مرتبط في الأساس بعملية السرد،وبآليات اشتغال الزمن في خطاب رواية من الروايات ، فإذا " كان كلّ نص سردي ينطلق من النقطة (أ) ليصل إلى النقطة (ي) ، وكيفما كانت طبيعة النقطة البدئية والنقطة النهائية، فإن الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة، و إلا أصبحنا أمام سلسلة من الأحداث تملأ مساحة فضائية، ولكنها غير قادرة على صنع نص سردي منسجم، وبناء عليه ، يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل خطاطة سردية: ويشكل – الانتقال - في هذه الحالة مجموعةً من اللّحظات السردية المرتبطة فيما بينها وفق منطق خاص" ([2])

ذلك أن ترتيب الأحداث في الرواية يخضع للتقنيات السردية المستخدمة من طرف الروائي ذاته، أي بحسب الكيفية التي يتم بها سرد الأحداث ، فقد يعمد إلى نظام التّتابع كما في الرواية التقليدية،أو يلجأ إلى نظام التداخل كما في الرواية الحديثة،حيث يعمد الراوي إلى تكسير خطية الزمن،عن طريق الاسترجاع و الاستقبال، بالعودة إلى ما مضى من الأحداث، أو باستباق الأحداث، بالتطرق لما سيحدث أو يتوقع أن يحدث.

كما قد يلجأ الروائي إلى تقنية القفز على الأحداث عن طريق الحذف والاختزال، ليعود ثانية إلى عرض التفاصيل أو قد لا يعود، وقد يعمد إلى تعطيل السرد أو توقيفه ،ثم معاودة السرد من جديد ،إلى غير ذلك من التقنيات التي تختلف من رواية إلى أخرى، ويمكن معاينة ذلك في رواية أرض السواد،من جانب محورين أساسين هما محور النظام ومحور المدة.

---

[1] - عبد ا إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص:109 /110

[2] - سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الإختلاف ،الجزائر، ط2، 2003، ص:55

3.2 محور النّظام الزمني:

يتجلى مظهر تكسير الزمن في أرض السواد – في جانب من جوانبه - من خلال توظيف تقنيتين هما: الاسترجاع والاستقبال ، وإن كان المظهر الأخير لا يشكّل إلا نسبة حضور ضئيلة مقارنة مع الأول ، إذ الارتداد إلى الوراء كان الأكثر هيمنة وبروزا في هذه الثلاثية.

أ- الاسترجاع (Analepse) :

وهي تقنية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد ([1]) بالعودة إلى سرد حدث أو أحداث سابقة، ومن خصائص الرواية أنها تميل إلى مثل هذا الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا، باستخدام الروائي لتقنية الاسترجاع – أو الإستذكار- التي توظف لأغراض جمالية وفنية خالصة، وهذا الاسترجاع من شأنه أن يحقّق عددا من المقاصد الحكائية،مثل ملء الفجوات التي يتركها السرد وراءه، بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، طرأت على عالم القصة،أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت لسبب من الأسباب عن عالم الأحداث ثم عادت للظهور من جديد ([2])

ونماذج مثل هذا الاستذكار كثيرة في "أرض السواد" وغالبا ما يرد الاسترجاع عن طريق التذكر، وباستخدام الروائي لأفعال وجمل معينة تتصدره من مثل : تذكّر، استعاد،تبدى له، مر بذهنه، تراءى له، تمثّل له.

وقد خُصت شخصية داود بوصفها الشخصية المحورية بنسبة كبيرة من الاسترجاع الذي يخص ماضيها الشخصي، أو ما له علاقة بهذه الشخصية باعتبار داود واليا، له مركزه وله خصومه وأعداؤه ، مثلما يتجلى في هذا المقطع السردي:

---

[1] - سمير المرزوقي / جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص:80

[2] -حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:121/ 122

" أما حين تراءت له صورة درويش آغا، الذي ظل نائبا لسعيد فترة طويلة ، وظل موضع رضاه إلى أن جاء حمادي، وبدا يرتقي في المناصب، وأخذ يعادي ويضطهد جميع المنافسين، فقد هرب درويش آغا، ولجأ إلى الباليوز، و ريتش الذي ألجأه إلى دار المقيمية كان يريد أن يبقى تحت تصرفه أكثر من والٍ احتياط ... ولما تذكّر داود باشا سيرة هذا الرجل، قال لنفسه بحزن: « درويش آغا يحب الدنيا والآخرة ، وبقدر ما خدع الناس ونهب أموالهم ، يريد أن يلعب اللّعبة مع رب العالمين ، لكن ربنا يمهل ولا يهمل » " ([1])

فداود بعد أن أصبح واليا، أصبح له أعداء كثيرون، بل إنه لم يعد يثق حتى بأولئك الذين أوكل إليهم مهامات حساسة في السراي مضطرا - لأنه لم يجد البديل- يسترجع هنا سيرة أحد أعدائه المطلوبين من طرفه، والذين يحس بالخطر قادما إليه من جهتهم، وهو درويش آغا.

وهذا الإسترجاع يساهم في تقديم معلومات أساسية عن هذه الشخصية محور الاستذكار، الذي يتعرف القارئ من خلاله على سيرة موجزة من حياة درويش آغا، فيدرك مدى خطره على داود، ويعرف سبب حرص داود على تصفية هؤلاء أو معاقبتهم.

فلقد كان درويش آغا مقربا من سعيد الوالي السابق، وظل يترقى في ولايته مضطهدا منافسيه، لكنه حين أحس بالخطر يداهمه هرب طالبا الحماية من القنصل ريتش، وهذا الأخير هو خصم داود العنيد والذي لا يتوانى في التآمر ضد ه، وبذلك فإنه يتوقّع من درويش آغا كل خطر، لذا، يحتاط داود باشا من أية مؤامرة تحاك ضده.

وقد يلخّص الإسترجاع سيرة شخصية بشكل مختزل و مكثف للغاية مثلما يقدمه هذا المقطع: " تمثّلت لها كل أحزان حياتها،كل مواجعها القديمة، مذ كانت طفلة وحتى هذه اللّحظة " ([2])

وقد يكون الإسترجاع وسيلة لاستحضار ماضي شخصية أُعلن سابقا عن موتها، كما هو الحال بالنسبة لشخصية سليمان الكبير، الذي أُعلن عن وفاته منذ بداية الرواية ثم هو يستدعى من خلال الاسترجاع، لوظيفة سردية تتمثل في الكشف عن مصادر تكون شخصية داود، حيث " يتذكر الباشا كلمات كان يرددها سليمان الكبير أمام خلصائه، وكان يتلفت بحذر قبل أن يقول: « مهما بدا القائد مخلصا للوالي ، فإن النصر الأول الذي يحققه يقدمه لواليه فعلا، أما

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:117

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:298

النصر الثاني الذي يحققه فإنه يتقاسمه مع واليه ، والنصر الثالث يكون على الوالي نفسه، فالحذر كل الحذر من النصر الأول...» " ([1])

والارتداد إلى الماضي قد يختلف مداه من حيث طول أو قصر المدة التي يستغرقها ذلك الإسترجاع، وتُسمى تلك المسافة الزمنية بمدى المفارقة ([2]) وبتعدد نماذج الإسترجاع تتعدد المعلومات، إذْ مع كل استذكار ترد تفاصيل جديدة، فيتحول كل استرجاع إلى ما يشبه بطاقة معلومات تخص حدثا أو شخصية من الشخصيات، ويكون ذلك كله مكملا لتطور الأحداث ، وفق منطق له ما يبرره.

أما ما يلفت الانتباه في طبيعة الاسترجاع الذي يمر من خلال تذكّر الشخصيات لأحداث ومواقف سابقة، أنّه عادة ما يكون استرجاعا مشحونا بمشاعر الحقد، والذي يكشف عن حدة الصراع بين الشخصيات الفاعلة وعن مدى الحقد الذي يكنّه بعضها لبعض.

ب- الاستقبال *(Prolepse)* :

وهي تقنية سردية يعمد فيها الراوي إلى استباق الأحداث بأن " يروي أحداثا سابقة عن أوانها، ويكون ذلك بالقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب، باستباق الأحداث والتطلع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث " ([3])

وهو ما يتم نحويا باستخدام الفعل الدال على الاستقبال، وعادة ما يتم استخدام المضارع الذي يتصدره الحرف (سوف) أو(السين) كما في هذا المقطع " سنلتقي أول المساء، لأن لدي الكثير لأقوله "([4]) ويمكن أن نلاحظ ما يمكن لمثل هذا الاستقبال من أن يثير لدى القارئ من توقعات، كإفشاء الشخصية لأسرار مهمة أو تقديم تقرير مفصل عما حدث، خاصة إذا علمنا أن المرسل هنا هو (هايني) معاون القنصل البريطاني وهو يوجه كلامه إلى هذا الأخير.

والملاحظ في " أرض السواد " أن نماذج الاستقبال قليلة، ولعلّ ذلك ما لاحظه جيرار جينت ذاته بخصوص الاستخدام الكمي للاستقبالات التي وجدها أقل تواترا من الإستذكارات

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:534

[2] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص:122

[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:132

[4] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:378

في التقليد الحكائي الغربي ، وهو يرى أن السرد بضمير المتكلم (أنا) هو الأنسب للإستقبال، والذي يسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل والإشارة بالأخص إلى حاضره ([1])

ومثلما يمتزج الاستذكار في " أرض السواد " بمشاعر الحقد والكراهية – عادة - نجد الاستقبال عند الشخصيات مرتبطا بحالة من التوجس والخوف وتوقّع حدوث مكروه، بناء على ما حدث أو ما يحدث في حاضر زمن القصة في الرواية.

مثلما يتجلى في هذا المقطع " قال الناس : قد تكون هذه السنة من سنوات الخير، وقد يأتي الفيضان في نيسان رحيما فيغسل التربة بدل أن يقضي على الزرع ، وربما يكون قصيرا فلا يمنع الناس من الحركة ، ولا يؤخر وصول القوافل إلى بغداد " ([2])

فمثل هذا التوقّع – عند أهل بغداد - له علاقة بما ظل يتكرر، فالفيضان الذي ظل يهاجم المدينة كعدو شرس وفي وقت محدد من السنة، تأخر عن المعتاد، وهو حين يتأخر يكون أرحم بكثير، وعلى عكس ذلك " حين يتقدم يتشاءم الناس وتستبد بهم المخاوف ، لأن معنى ذلك أن أمطارا غزيرة هي التي عجلت بقدومه، أما الثلوج في أعلى منابع النهر، فلا تزال تنتظر دورها لتذوب، و تنقذف إلى المجرى مع الوحول وأغصان الأشجار،وكل ما تصادفه المياه في طريقها الطويل" ([3])

ومثل هذا الاستقبال يجعل القارئ بدوره في حالة من الانتظار والتوقّع، ولن يطول انتظاره، حيث يتحقّق لاحقا ما توقّعه الناس " وجاء الفيضان،كان هذه السنة أكثر رحمة من سنين أخرى، إذ بلغ حدا معينا،خاصة في الثلث الأول من نيسان ثم أخذ ينحسر" ([4])

و قد يرتبط الإستقبال بعنصر المفاجأة، والمفاجأة قد تقلب الأوضاع وتغير مسار الأحداث، كما في هذا المقطع " كان راضيا عن نفسه، وكان مصمما على إدهاش أهل بغداد،قال بصوت عالٍ : سوف يدرك الناس ماذا يعني الباليوز... ومن هو ريتش" ([5]) وبقدر ما تكون المفاجأة غير منتظرة بقدر ما يكون تأثيرها أكثر فعالية ، وهو ما خطّط له القنصل "ريتش" فقد أراد

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:133

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:65

[3] - المصدر نفسه، ص:65

[4] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:96

[5] - المصدر نفسه، ص:264

أن يدهش أهل بغداد بما لم يتعودوا على رؤيته، بتحضير موكب استعراضي لما يملكه الباليوز من حيوانات أليفة وأخرى متوحشة مدربة، لم يسبق لأهل بغداد أن رأوا مثلها.

لذا، فإن خروج الموكب سيحدث أثرا يعادل ما توقّعه ريتش، يتمثل في حالة من الإندهاش عظيمة " العيون تنفتح إلى أقصاها، الشفاه متهدلة، القلوب واجفة وقد استبدت بها الخشية، والصمت ممتد، واسع" ([1]) وسيظل تأثير ذلك حتى بعد انتهاء العرض فأهل بغداد " لم يتوقفوا عن الحديث حول ما رأوا. تبادلوا ، مرة بعد أخرى ، التفاصيل، وأعادوا وصف الحيوانات، وبالغ بعضهم في تحديد حجم الفيلة، وأوزانها، وتساءلوا كيف وصلت من البلاد البعيدة " ([2])

ومن خلال الاستقبال الزمني، يتم مرة أخرى تهيئة أهل بغداد لمفاجأة أعظم من الأولى، يعلن عنها رجال الباليوز " سيكون الغد أهم من اليوم وأكبر " ([3]) ففي هذا الاستقبال ما يجعل القارئ يتوقّع ما سيحضر له ريتش، كما يتوقّع ردود أفعال أهل بغداد ، وهو ما سيكون بالفعل، إذ ستتكرر مظاهر الدهشة برؤية استعراض جديد لم تألفه بغداد ولا أهلها.

وقد يتضمن الإستقبال تهديدا ووعيدا، يجعل القارئ يترقّب النتائج، مثلما توعد عزراً أفندي في قرارات نفسه ساسون " الآن جاء وقت الحساب.سوف يلقّنه درسا لن ينساه أبدا، وسوف يثبت له أن الشيء الذي يتعذّر كسبه عن طريق المال هو العقل" ([4]) فالمتوقّع أن شخصية عزرا ستلجأ إلى المكر والحيلة للانتقام من الخصم، وهذا ما حصل بالفعل فقد شرع عزرا في التآمر ضد خصمه.

وبذلك يمكن اعتبار الإستقبال - كتقنية سردية- وسيلة لتحفيز القارئ على المساهمة في بناء السرد من خلال فعل التوقّع، وهذا لا يعني بالضرورة أن توقّعات القارئ يمكن أن تكون صائبة في كل الأحوال، فقد يقع ضحية ما يسميه جينت بالإعلانات المسبقة الخادعة (*Fausse annonces*) ([5])

---

[1] - المصدر نفسه، ص:273

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:273

[3] - المصدر نفسه، ص:274

[4] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:76

[5] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:136

ومن خلال تتبع نماذج الاسترجاع والاستقبال في " أرض السواد" يتضح أن هيمنة الاسترجاع إنما تعود إلى هيمنة عنصر الإخبار عما حدث بصيغة الماضي، للتمويه بأن ما يروى قد حدث فعلا.

من ناحية أخرى، يتضح أنه إضافة إلى ما يحدثه استخدام هاتين التقنيتين من اختلال في نظام الزمن الخطي ، نجدهما مختلفتين من حيث البنى والوظائف السردية ([1]) فالإسترجاع يميل إلى ملء الفجوات والمساحات الشاغرة التي تظل ربما محل تساؤل القارئ، قبل أن يرد الاسترجاع الذي يزيل الشكوك والغموض، أما الاستقبال فإن وظيفته ليست ملء الفجوات أو إزالة الغموض ، وإنما التمهيد والإعلان عما سيأتي، بمعنى خلق أفق للانتظار والترقّب.

لكن بناء الزمن لا يتشكل فقط من استرجاع واستقبال، وإنما ثمة تقنيات أخرى تخص وتيرة السرد، والتي تؤدي وظائف تسريعه أو تعطيله أو توقيفه، من خلال الأشكال الأربعة للحركة السردية التي حددها جيرار جينت، وهي الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة، فأما الأولى والثانية فتساهمان في تسريع السرد وأما الثالثة والرابعة فتساهمان في إبطائه أو تعطيله ([2]) وهذا ما يندرج ضمن محور المدة.

1.1.2 محور المدة :

ترتبط التقنيات الزمنية في أية رواية ارتباطا وثيقا بالإشارات الزمنية وبطريقة سرد الأحداث وكذلك بالصياغة اللغوية للجمل - التي ترد فيها تلك الإشارات – وهو ما يتطلب قبل مقاربة الزمن في رواية "أرض السواد " معاينة طبيعة الإشارات الزمنية وكثافتها و تمظهراتها، ثم معاينة الجانب المهيمن في طريقة الإخبار من حيث السرد والعرض والوصف.

أ_ الإشاراتُ الزمنية ووظائفها السردية :

الإشارات الزمنية في " أرض السواد " متعددة ومتنوعة،منها ما هو محدد تحديدا يمكن قياسه، بعدد الأيام والشهور والسنوات، ومنها ما هو غير محدد لا يمكن قياسه إلا بشكل تقريبي، وهي في تنوعها تؤدي وظائف سردية مختلفة، لها أهميتها في بناء الأحداث وحركتها،

---

[1] - المرجع نفسه، ص:143

[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:144

إذْ لا يمكن تصور وقوع حدث إلا في مجال زمني معين، ولا يمكن إعادة تنظيم الأحداث وفق تسلسل منطقي- لما يفترض أنه جرى- إلا اعتمادا على الإشارات والمعلومات الزمنية في الرواية.

فإذا عاينا الإشارات الزمنية المحددة في" أرض السواد " وجدناها على وجه الخصوص تتجلى في حرص الراوي على تحديد زمن وقوع الحدث، كأن يتم بهذا الشكل: " وفي ليل الخميس، التاسع عشر من شباط ، اختلى داود باشا بمحب الدين المرادي ، كبير المنجمين، ليقرأ له الطالع، وليستشيره حول أنسب الأوقات لدخول بغداد، طلب محب الدين مهلة بضع ساعات ، كي يرجع إلى أوراقه وأصفيائه من أجل أن يرد الجواب" ([1])

فكأن تحديد الزمن – هنا- يؤرخ لبداية مرحلة تحول كبرى في حياة داود، وعهد جديد ستشهده بغداد كلها، لذا، يحرص الراوي مرة أخرى على أن يحدد زمن الحدث الموالي للحدث السابق " وفي يوم الجمعة ، العشرين من شباط، قال محب الدين المرادي للباشا همسا، وهو يستعد للتهليل والتكبير: « حان وقت السعد يا باشا، وبغداد منذ اليوم لك ، فإذا أصبحت الشمس في برج الزوال صل ولا تتأخر في الدخول ، ادخل بغداد آمنا ، ادخلها دون تأخير » " ([2])

ولأن داود يثق في ما يقوله كبير المنجمين فإنه لا يتأخر في دخول بغداد،بعد أن حاصرها للإطاحة بسعيد باشا - والي بغداد- الذي تتسبب في الفساد وإهمال شأن الرعية.

" ولما كبر المؤذن معلنا منتصف النهار، وما انتهت الصلاة، وكانت قصرا، حتى دقت الطبول إيذانا بالدخول " ([3]) فالراوي – هنا- يتتبع حدث دخول بغداد بتفاصيله الزمنية الدقيقة، مما يعمق الإيهام بأن الحدث قد وقع بالفعل، وفي نفس التاريخ المحدد، وإن كان لا يضبط السنة التي يفترض أن تكون تلك الأحداث قد جرت فيها، وهو ما أوجد – سابقا- إشكالية تحديد زمن القصة، و ما ينفي مرة أخرى أن تكون رواية " أرض السواد " تأريخا.

و الذي يمكن ملاحظته، أن مثل هذه الإشارات الزمنية المحددة ارتبطت بأحداث تمحورت حول الحرب، والتحولات الكبرى التي شهدتها بغداد والعراق كلها، إثر وفاة سليمان الكبير، وما ترتّب عنها من أحداث مؤلمة مفجعة، مثل حادثة اغتيال بدري " قد تأتي لحظة

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:25

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:26/25

[3] - المصدر نفسه، ص: 26

رهيبة مثل هذه في وقت لاحق، بعد مائة سنة، مائة وبعدها عقود، قبل أن يقع في كركوك مثل ذاك الذي وقع في تشرين، وكان الوقت بين العصر والغروب " ([1])

وقد تُوظف الإشارات الزمنية المحددة للإيهام بدقة المواعيد الرسمية بين السراي و الباليوز " وفي يوم الخميس توجه القنصل لزيارة السراي " ([2]) أو للإيهام بأن ما يكتبه ريتش مثلا من يوميات إنما هو ما حدث بالفعل، كأن يحدد الساعة والدقيقة التي تواجد فيها بالمكان الذي كان بصدد استكشافه " وفي السابعة والنصف بلغنا مضاربنا عند التلال، وعلى مسافة ميل واحد في الشمال الغربي من كلوان " ([3])

من ناحية أخرى نجد الكثير من الإشارات الزمنية غير المحددة أو العائمة، لها وظائفها السردية المهمة - أيضا - منها تسريع السرد بالقفز على الأحداث، وتجنب تكرار سرد الأحداث، وإسقاط التفاصيل غير المهمة كما في هذا المقطع " انقضت أيام دون أن يحقق أية نتيجة، إذْ لم يهتد إلى مكانها أو إلى من يوصله إليها " ([4])

فإنه ليس بالإمكان هنا تحديد عدد الأيام التي قضاها بدري يبحث عن حميدة، فالإشارة الزمنية هنا غير محددة، وقد يدل عدم تحديد الأيام على الوضع نفسه الذي تعانيه الشخصية، فهي تعاني الضياع، تريد الوصول إلى مبتغاها فلا تجد الوسيلة، تكرر المحاولة بلا جدوى، فليس المهم عدد الأيام بقدر ما هو مهم الوصول إلى المبتغى.

وقد تتضمن كلمة - معينة - في جملة ما، دلالة زمنية فتتحول إلى إشارة زمنية عائمة مثلما هي كلمة غياب في هذا الموضع " واستمر غياب الآغا، واستمرت الإشاعات " ([5]) فإن كلمة " غياب " هنا تعادل مدة زمنية، ونلاحظ أن استمرار الإشاعة هنا مرهون باستمرار الغياب، وأن الإشاعة إنما سببها الغياب الغامض والمدة الغامضة، فلا أحد يدري أين ذهب الآغا ومتى يعود.

ولمعرفة طبيعة الصيغ الأسلوبية التي تتضمن الإشارات الزمنية المحددة وغير المحددة، ونظرا لأهميتها ،يمكن الإستعانة بهذا الجدول:

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:289

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3)، ص:52

[3] - المصدر نفسه، ص: 186

[4] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:422

[5] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2)، ص:232

المقطع السردي	الإشارة الزمنية	نوع الزمن	الجزء- ص
بعد أن ظل واليا لبغداد اثنتين وعشرين سنة	اثنتين وعشرين سنة	محدد	ج1- 15
قيل أن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة	ساعة	محدد	ج1-16
نهار السبت أخرج أحمد آغا المنادين	نهار السبت	محدد	ج1-16
وفي اليوم التالي والمنادي ينادي	اليوم التالي	محدد	ج1-18
استمر الحصار اثني عشر يوما	اثني عشر يوما	محدد	ج1-18
وبذل كل جهده خلال أربعة شهور	أربعة شهور	محدد	ج1-23
في ليل الخميس ، التاسع عشر من شباط	المقطع كله	محدد	ج1-25
التعب الذي مازجه الخوف طوال الشهور الماضية	الشهور الماضية	غير محدد	ج1-28
أما حين حل شهر رمضان	شهر رمضان	محدد	ج1-97
ظل نائبا لسعيد فترة طويلة	فترة طويلة	غير محدد	ج1-117
لأيام عديدة متواصلة لم يتوقف تعذيب حمادي	أيام عديدة	غير محدد	ج1-122
في وقت ما،قبل أن يحدث ما حدث مع زهور	في وقت ما	غير محدد	ج1-226
منذ الليلة التي قُتل فيها سعيد	منذ الليلة	محدد	ج1-229
قضى هناك بضع سنين	بضع سنين	غير محدد	ج1-255
بعد عشرة أيام من الركض المحموم	عشرة أيام	محدد	ج2-174
عصر اليوم السابق للسفر التقى بدري بزكية	عصر اليوم السابق	محدد	ج2-185
مرت أيام كثيرة منذ ذلك الوقت	مرت أيام	غير محدد	ج2-185
هكذا كان الحال طوال الشهور التي قضتها ...	طوال شهور	غير محدد	ج2-214
غايب الذي انقطع أياما عديدة متواصلة	أيام عديدة	غير محدد	ج2-253
عند أذان العصر نكون بقهوة الطاحون	عند آذان العصر	محدد	ج2-280
تغير حسون خلال أسابيع قليلة	خلال أسابيع	غير محدد	ج2-322
بعد ثلاثة أيام بدأ الموكب مسيرته إلى الشمال	بعد ثلاثة أيام	محدد	ج2-419
في اليوم الثاني، عند العصر	المقطع كله	محدد	ج2-425
ساسون الذي غاب عن الأنظار فترة طويلة ثم ظهر	فترة طويلة	غير محدد	ج2-441
أسبوع وراء آخر ينقضي حلى حملة الجنوب	أسبوع وراء أسبوع	غير محدد	ج2-504
وعند الغروب أصدرت المحكمة حكمها	عند الغروب	محدد	ج2-538
انقضى أسبوع لم يخرج أحد من الباليوز	أسبوع	محدد	ج3- 287

وظل هكذا ،صامتا وبعيدا ، وقتا طويلا	وقتا طويلا	غير محدد	ج3- 238
بعث الباشا وراء محب الدين مرادي يوم الثلاثاء	يوم الثلاثاء	محدد	ج3- 265
قبل أن ينتهي اليوم الثالث أرسل الباليوز ميناس	اليوم الثالث	محدد	ج3- 296
ظُهر الخميس غادرت سفينة الباليوز	ظهر الخميس	محدد	ج3- 307

و مثل هذه الإشارات من شأنها أن تكشف لنا عن صنف الزمن المهيمن، وكذلك عن الوظائف التي أدتها كل إشارة، فقد يستغرق ما حدث في يوم أو ليلة صفحة أو أكثر، ولا يستغرق ما حدث في سنين أو أشهر أو أسابيع سوى فقرة أو مقطعا قصيرا، وهذا له أهميته في معاينة حركة السرد من حيث الحذف والخلاصة.

أما عن تقنيتي المشهد والوقفة، فإن الأولى ترتبط بمدى الحرية التي يمنحها الراوي للشخصيات من خلال إتاحة الفرصة لها كي تتحاور، والثانية مرتبطة بمدى توفّر أو عدم توفّر المقاطع الوصفية.

ب - التّقنيات الزمنية في أرض السواد :

وجدنا أن زمن القصة في أرض السواد يستغرق مدة تتجاوز العشر سنين- كأقل تقدير- وأن أحداث الرواية كثيرة ، وأنه يتعذر تتبع تلك الأحداث الواحد تلو الآخر، لذا، يعمد الروائي إلى استخدام تقنيات زمنية توجه وتيرة السرد، بتسريعه تارة وتعطيله تارة أخرى، من خلال : الوقفة *(Pause)* والحذف *(L'éllipse)* والمشهد *(scène)* والخلاصة *(Sommaire)*

• الخُلاصة:

يعمد الراوي أحيانا إلى اختزال سلسلة من الأحداث يفتَرض أنها استغرقت سنوات أو أشهر أو ساعات فتتحول نصيا إلى صفحات أو أسطر أو بعض كلمات ([1]) وهذه التقنية هي أقرب ما يكون إلى تقنية الإسترجاع، إذْ من وظائفها سد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد بإمداد القارئ بمعلومات حول الشخصيات والأحداث ولكن بشكل موجز ومقتضب ([2])

[1] *-Gérard Genette,Figures III ,p:130*

[2] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص:146

غير أنه -ومهما تكن العلاقة القائمة بين الاسترجاع والخلاصة- ينبغي أن ندرك أن وظيفة الخلاصة الأساسية إنما هي تسريع السرد، وأنها مرتبطة بمحور المدة، لا بمحور النظام.

وإذا كانت وظيفة الخلاصة هي تسريع السرد واختزال ما حدث فهي تلغي كل ما هو ثانوي ولكنها تبقيه متضمنّا دون التصريح به، مثلما يتجلى في هذه الخلاصة " وهكذا وخلال شهور طويلة متواصلة، كانت مهمة داود باشا أن ينظّم علاقاته، لكن بطريقة مختلفة عن السابق " ([1])

فما تقدمه هذه الخلاصة هو بمثابة موجز حول مهمة قام بها داود، وكانت هي شغله الشاغل لمدة شهور طويلة متواصلة، وتتمثل في تنظيم علاقاته بكيفية تختلف عن السابق، فقد تغير وضعه بعد أن أصبح واليا، و بات لزاما عليه أن ينظم علاقاته مثلما يحرص أي والٍ جديد تقلّد مثل هذا المنصب على القيام به، وبخاصة أنه استولى على ذلك المنصب بالقوة، وفرض الحصار على خصمه سعيد.

مما يجعل القارئ يخمن بأن الخلاصة تُضمر أكثر مما تقول، فلو حرر كاتب ديوان الوالي – مثلا- تقريرا مفصلا لِما قام به داود خلال تلك الشهور، لتطلّب ذلك صفحات كثيرة عديدة، لأن مهمة تنظيم العلاقات بالنسبة لوالٍ جديد ليست بالمهمة السهلة، فهي تتطلب تغيير استراتيجية العمل وتغيير منطق التعامل، بإقصاء أطراف واستقدام آخرين وإجراء اتصالات و لقاءات ومشاورات ، لا تصرح بها الخلاصة ولكنها تقولها ضمنيا، بالإضافة إلى ما قد يكون ترتّب عن ذلك من أحداث، أو ما يكون تزامن من أحداث مع ذلك التغيير الذي قام به داود.

يمكن معاينة نموذج آخر عن الخلاصة مختلف بعض الشيء، كهذا: " خلال فترة طويلة من حكم سعيد باشا، أصبح ريتش كل شيء في بغداد، أما حين دب الخلاف بين سعيد ورجاله، ولما اضطربت أحوال الولاية، وأصبح ثامر بن حمود أولا، ثم حمادي بعد ذلك، من يسير شؤون الولاية، فقد شعر ريتش أن هذا النمط من الرجال لم يعد مناسبا أو صالحا، لذلك من الأفضل أن يسحب حمايته ، وأن يترك المتصارعين يتبارون " ([2])

تبدو هذه الخلاصة وقد أسقطت العديد من الأحداث والتفاصيل والمعلومات،لأن المدة الزمنية طويلة من جهة، ولأن الراوي من جهة أخرى، يشير إلى حدوث خلاف بين الوالي

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:185

[2] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3)، ص:100

سعيد ورجاله دون أن يفصل، كما أنّه يكتفي بالإشارة إلى حدوث اضطراب دون أن يخبرنا عما وقع من أحداث، وهو بالإضافة إلى كل ذلك لا يورد أية معلومات تخص الشخصيات المذكورة.

وبشيء من التّمعن، ندرك أن إسقاط تلك التفاصيل والمعلومات لم يكن إلا تجنّبا للتكرار، الذي لا يخدم السرد في مثل هذا الموضع ،لأن القارئ قبل أن يصل إلى هذه النقطة من السرد، يكون قد تحصل بما فيه كفاية من معلومات عن سعيد و حمادي وبدرجة أقل عن ثامر، ويكون منذ البداية قد أُخبِر عن الصراع الذي حصل بين سعيد ورجاله.

كما قد يكون عرف معلومات كثيرة عن القنصل ريتش، وتكمن أهمية الخلاصة - هنا - في أنها تجلي دفعة واحدة – وبشكل مكثّف - مدى سيطرة ريتش الكاملة ولفترة طويلة على بغداد ، قبل أن يصبح داود واليا، لذا،فإنه بقدر ما تكشف الخلاصة عن مدى قوة ريتش، في زمن مضى، بقدر ما يؤشّر ذلك لتغير الأوضاع بمجيء وال من نمط مختلف عن كل الذين جاءوا قبله.

ومن ثم، فإن إجراء مقارنة بين وضع ريتش قبل تولي داود للولاية وبعد توليه لها، يؤدي إلى استنتاج أن ريتش لم يعد يملك تلك السلطة تجاه داود، مثلما كان يملكها من قبل تجاه الولاة السابقين.

ويلعب عنصرا التكثيف و الإختزال دورا هاما في الخلاصة، إذْ يدفعا المتلقي إلى المساهمة بدوره في بناء الأحداث بتفعيل مخيلته، كما في هذا المقطع " ولأيام عديدة متواصلة لم يتوقف تعذيب حمادي، كان يعذب في اللّيل والنهار، مرة بالضرب ومرة بمنعه من النوم، مرة بالحديد الساخن ومرة بالماء البارد.كان يجري كل ذلك بمقدار، إذ المهم ألا ينتهي بسرعة، لأن ما عنده أهم منه، وهذا ما يراد الوصول إليه " ([1])

فمثل هذه الخلاصة لا تقدم مجرد معلومات عن شخصية تعرضت للتعذيب، وإنما تثير جملة من صور التعذيب الوحشي، الذي تعرض له حمادي بغرض إجباره على الإدلاء بأسرار يخفيها عن الجلادين، في حين يصر هو على ألا يدلي بأية معلومة، فيتكرر ويتضاعف تعذيبه، وبذلك تعلن الخلاصة ضمنيا نهاية حمادي، لأن التعذيب بهذا الشكل لا يتوقّع منه - كنتيجة - إلا الموت، وهو بالفعل ما يحصل بعد ذلك.

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:122

وقد تتحول الخلاصة في أرض السواد إلى معادل لزمن الحلم، حيث تحدث أشياء كثيرة في مدة زمنية قصيرة جدا، كما يتجلى في هذه الخلاصة " نام الباشا تلك الليلة، وقد حلم أحلاما كثيرة، لكن أوضحها كان لقاؤه بباشا مصر، محمد علي، وقد تحدثا طويلا، وفي لحظة معينة شد محمد علي كتفه، وقال له لا تخف. ولم يتأخر داود باشا في استدعاء محب الدين لكي يفسر له المنام " ([1])

تُسقط هذه الخلاصة وبطريقة متقنة ومبررة العديد من التفاصيل التي كان يمكن ذكرها بخصوص ما رآه الباشا في الحلم، بتبرير من الراوي بأن تلك الأحلام التي عاشت الشخصية زمنها كانت غامضة، وأن أوضحها كان لقاء الباشا بمحمد علي وقد تحدثا طويلا.

وبشيء من التّمعن يتضح أن وظيفة الحلم المدرج في الخلاصة – هنا- إنما تتمثل في استدعاء شخصية لم يكن ممكنا جعلها تلتقي بالباشا إلا بهذه الكيفية،أي استدعاؤها من خلال زمن الحلم، ولم تخبر الخلاصة بمضمون الحديث المطول الذي جرى بين الباشا ومحمد علي، بل أشارت فقط إلى أنّه كان مطولا، بما يفتح مجال التأويل، وعلى طريقة ما يحدث في الحلم، يتم غلق الخلاصة بطريقة متقنة أيضا، فقد انتهى اللقاء فجأة بتوديع محمد علي للباشا بأن شد على يده مطَمِئنًا إياه.

ونلاحظ أنه بنفس السرعة التي تم بها تلخيص الحلم، يكون بنفس السرعة تأثير الحلم في نفسية داود، لم يتأخر في استدعاء كبير المنجمين ليفسر له ما رآه في المنام، ولأن الباشا - كما سبق ذكره - يثق في ما يقوله المنجم، فإننا نتوقّع أن يكون للحلم امتداد في واقع الشخصية، ومن ثم أثره في مسار الأحداث.

وهكذا، يتضح أن كل خلاصة بقدر ما تسقط من أحداث وتفاصيل بقدر ما تقدم معلومات مكثفة، ترد في فقرة مشَكّلة من أسطر قليلة، ولكنها بالغة الأهمية في علاقتها بما سبق سرده من الأحداث، وكذلك بما يتوقع حدوثه.

- **الحذف :**

[1] - المصدر نفسه، ص:138

يسهم الحذف باعتباره تقنية زمنية - إلى جانب الخلاصة - في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة الميت، ومعه يتم القفز على الأحداث بأقل إشارة أو دون إشارة في بعض الأحيان ([1])

و في " أرض السواد " نواجه نفس الإشكال الذي جابهه جيرار جينت في تحليله لتقنيات الحذف، حيث يتجلى لنا صنفان منه، يطرح أحدهما إشكالا عويصا، ففي الصنف الأول، وهو ما يسمى (الحذف المحدد) يجري تعيين المدة المحذوفة من زمن القصة، فيكون ممكنا قياسها، أما في الصنف الثاني وهو (الحذف غير المحدد) فتكون الفترة المسكوت عنها مبهمة ومدتها غير محددة، مما يجعل القارئ في وضع يصعب فيه التكهن بالمدة الزمنية التي تم إسقاطها من زمن القصة ([2])

وأول ما نلاحظه أن نسبة توظيف الحذف في " أرض السواد " تشكّل نسبة كبيرة، يستخدم فيها الحذف بنوعيه، المحدد : كما نجده في هذا المقطع السردي " كان قد مضى شهران على عودة ناهي زبانة إلى كركوك حين وصلها يحي بك " ([3]) وغير المحدد كما في هذا المقطع: " بعد أسابيع قليلة زار الآغا روجينا للمرة الثانية " ([4]) وإن كان الحذف غير المحدد هو الأكثر هيمنة، مما يزيد من تعقيد قياس زمن القصة.

وكما هو مألوف في فن الرواية على العموم فإن لاستخدام الحذف وظائفه السردية ومبرراته " لسبب بسيط هو كون السرد عاجزا عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطرا، من ثم إلى القفز، بين الحين والآخر على الفترات الميتة في القصة " ([5]) بالإضافة إلى ذلك، فإنه قد لا يبدو ضروريا سرد بعض الأحداث، وبخاصة تلك التي إذا ما تم إسقاطها لم يؤد ذلك إلى إخلال بتطور الأحداث و لا إلى ترك فجوات في مسارها.

وهو ما يتجسد في مثل هذا الحذف " ومر اليوم الأول، ومر اليوم الثاني دون أن يحدث شيء، لكن فجر اليوم الثالث شهد التحرك الكبير من جهة الجنوب الشرقي، ومن جهة الشمال الغربي " ([6]) حيث يخبر الراوي عن حالة الترقب التي تسبق نشوب المعركة التي هي على

[1] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص:156

[2] - المرجع نفسه، ص:157

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:420

[4]- عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:215

[5] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص:162

[6] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1)، ص:335

وشك الإندلاع، بعد أن تم الاستعداد التام لها، وباعتبارها إستراتيجية حربية فإن اختيار الوقت المناسب للهجوم له أهمية في كسب المعركة، لذا، لم يتحرك الجيش في اليوم الأول ولا في اليوم الثاني، ليبدأ الهجوم في اليوم الثالث.

ومنه، فإن إسقاط الراوي لما حدث في اليومين الأول الثاني هو تجسيد لما أخبر عنه الراوي، بأنه لم يحدث شيء في هذين اليومين، فليس إذن ما يستوجب الإخبار عنه، إلا أنّه في المقابل يجسد حالة الترقّب بكل أبعادها - رغم عدم التصريح بذلك – فما أسقطه الراوي هنا لا يترك فجوة تخل بمنطق الأحداث، لأن المألوف قبل نشوب أية حرب (الاستعداد، الحذر، والترقب) وهذا ما يخمن به أي قارئ .

وكما يلجأ الراوي إلى إسقاط فترات زمنية قصيرة نسبيا في مواضع، نجده يسقط فترات زمنية أطول في مواضع أخرى تقاس بالشهور، ودون تحديد دقيق للمدة "وبعد شهور عاد بدري إلى بغداد في إجازة " ([1])

وهذا مبرر في السرد الروائي، لأنه ليس بإمكان الروائي أن يتتبع يوميات كل شخصية، حتى ولو كانت شخصية فاعلة، فإذا عمد إلى فعل ذلك- افتراضا- فإنه سيكون ملزما بتخصيص ما لا يحصى من الصفحات لكل شخصية، وسيؤدي ذلك إلى التكرار وعدم الترابط والتداخل، لأن الشخصية لا تعيش بمعزل عن الشخصيات الأخرى.

فقد تشترك معها في القيام بفعل مشترك، ومعايشة حدث واحد، فهل في هذه الحال يكون بإمكان الراوي أن يسرد الحدث كما عاشته كل شخصية وبنفس الطريقة ؟ إن ذلك لا يخدم بناء السرد في الرواية إطلاقا، لذا، يلجأ الروائي إلى الحذف أحيانا، وإلى الخلاصة أحيانا أخرى، أما إذا تطلب الأمر سرد الحدث نفسه مرة أخرى لضرورة سردية، فلا يتم ذلك بنفس الكيفية ولا بتقديم نفس المعلومات، كأن تروي شخصيات مختلفة حدثا ما يكون قد وقع ولكن من زاوية نظر مختلفة.

ومن ثم، فإن إسقاط المدة الزمنية التي قضاها بدري في كركوك قبل أن يعود إلى بغداد في إجازة، تدخل ضمن استراتيجية سردية، تتفادى السقوط في ما من شأنه أن يخلّ بسير الأحداث، وبالعلاقات المنطقية بين الوحدات السردية، وسنجد العديد من نماذج الحذف في " أرض السواد " يتم فيها إسقاط فترات زمنية بنفس الطريقة.

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2) ، ص:18

وسيوضح لنا هذا النموذج مدى أهمية الحذف من جانب وظائفه السردية : " كانت قد مضت فترة سبعة شهور وبضعة أيام،على إقامة بدري في كركوك حين وصل إلى هناك الآغا سيد عليوي " ([1]) وهي مدة طويلة نسبيا تم إسقاطها، لم يتسن خلالها للشخصيتين المذكورتين أن تلتقيا، بحكم أن عليوي كان متواجدا ببغداد قبل أن يتم نقله إلى كركوك، وبحكم الإضطرابات والأحداث التي جرت في بغداد في تلك المدة ، وانشغال عليوي بمهامه فإن " كل هذه الأمور أعطت للزمن معنى وسياقا جعل سيد عليوي ينسى بدري أو يكاد " ([2])

ففي الحذف الوارد هنا، لا توجد إشارة إلى تلك الأحداث التي حدثت في الفترة التي تم إسقاطها، ولكننا نجد في مواضع سابقة أن الراوي قد أخبر عما كان يحدث في بغداد، أو بالأحرى ما كان يحدث في السراي من صراع بين الآغا و داود باشا، مما حذا بهذا الأخير إلى نقل عليوي إلى كركوك بصفة إجبارية.

ومما يبرر إسقاط تلك الفترة الزمنية - وعدم التطرق لما كان يحدث بالموازاة في كركوك وفي نفس الفترة - هو أن بدري لم يكن ليشكّل أي خطر على داود باشا، فضلا عن أنّه كان يقوم بمهامه كعسكري بصفة عادية، فلم يستدع هذا من الراوي أن يتطرق ليوميات بدري خلال تلك الفترة، لأنه لم يحدث ما يستوجب ذلك، مما له علاقة بالصراع الدائر حول السلطة.

على عكس ذلك، فإنه بمجرد وصول الآغا إلى كركوك وتسلّمه لمهامه هناك، نجد الراوي يشرع في سرد ما يحدث في كركوك، وبالخصوص ما يتعلق بتآمر الآغا ضد الباشا، والذي يذهب بدري في النهاية ضحيته، لرفضه المشاركة في التآمر.

وقياسا على ذلك، فإنّه يمكن رصد عدد كبير من نماذج الحذف في " أرض السواد" ولكل حذف ما يبرره من الناحية السردية، كما أن له وظيفته أيضا، فقد يتم إسقاط فترة زمنية طويلة لأن إسقاطها لا يؤثر على مجرى الأحداث، كأن يتعلق الأمر بيوميات الطفلة محسنة بنت داود باشا " بعد الربيع والصيف ثم الشتاء ، كل شيء في محسنة يكبر ويتفتح إلا الساقان، فإنهما لا تكبران إلا بمقدار، وكلما كبرتا يزداد العجز ويظهر أكثر " ([3])

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2) ، ص:31

[2] - المصدر نفسه، ص.ن

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:242

فلا يشكل مثل هذا الحذف أي إخلال بسير الأحداث في الرواية، وما استدعاء شخصية البنت محسنة إلا لعلاقتها بداود باشا، وانشغاله بحالها لأنها عجزت عن المشي،لذا، فإن التطرق لشخصية محسنة في الرواية لا يرد إلا في هذا السياق.

ومن الملفت للانتباه أن الحذف في " أرض السواد " تتصدره صيغ يتواتر استخدامها من مثل " وجاء، انقضى، ومر، كانت قد مضت" تكون متبوعة بإشارات زمنية تدل على الشهور أو الأسابيع أو الفصول، وإن كانت الإشارات الدالة على الفصول تمثل نسبة توظيف كبيرة.

ثمة نوع من الحذف يسميه جينت بالحذف الإفتراضي، وكما يفهم من التسمية التي تطلق عليه، ليس ثمة من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله كما يذهب إلى ذلك جنيت، ولعل الحالة النموذجية لهذا النوع من الحذف، تتمثل في تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء فصل من الفصول، فيتوقف السرد مؤقتا قبل أن يتم استئنافه من جديد مع بداية الفصل الموالي ([1])

وفي رواية " أرض السواد" تلعب نهاية المقاطع السردية الكبرى المرقمة هذا الدور، حيث يتوقف السرد (بشكل افتراضي) عند كل نهاية مقطع مرقم يليه بياض، ثم يستأنف السرد من جديد (وبشكل افتراضي أيضا) مع بداية مقطع سردي جديد ، أما جانب التّعقيد في مثل هذا الحذف فيأتي من انعدام الإشارات الزمنية والعلامات اللّغوية، ما عدا البياض كعلامة مطبعية نصية.

- **المشهد:**

يقصد بالمشهد المقطع الحواري بين الشخصيات، والذي يرد في ثنايا السرد، وهو كتقنية زمنية يمثل - بشكل عام- اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الإستغراق ([2]) يتجلى في شكله اللغّوي المكتوب ، موزعا في شكل ردود متناوبة *(Répliques)* وعادة ما يتجنب الروائي أي تعديل يمس كلام الشخصية فيتركه على صورته الشفوية ([3]) مثلما نجده في معظم المشاهد التي تضمنتها "أرض السواد " وهي كثيرة متنوعة بين الطول والقصر.

---

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:164

[2] - حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:78

[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:166

أما وظيفة المشهد كتقنية زمنية فتتمثل في تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب ([1]) لأن الراوي يتخلى عن سلطته في سياق سرده بصوته، ليترك المجال للشخصية كي تتحاور بصوتها الخاص مع شخصية أخرى ([2]) ومن شأن ذلك أن يعطّل سرعة السرد، خلافا للوظيفة التي يؤديها الحذف والخلاصة في تسريعه، فالحوار المباشر بين الشخصيات يفضي إلى التوافق بين زمني القصة والخطاب، فتبدو أحداث القصة وكأنها تجري أمام عيني القارئ، في نفس الوقت الذي يقدمها له الخطاب في شكلها الخطي، مما يخلق لديه وهم التمثيل المباشر لما يحدث ([3])

ويزداد وهم التمثيل حين لا يتدخّل الراوي في تنظيم الحوار، فيتحقق التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب في شكله الأمثل، ورغم أننا نجد مشاهد كثيرة في " أرض السواد " إلا أن القليل منها فقط ، يتخلى فيه الراوي – تماما- عن تنظيم الحوار الدائر بين الشخصيات، مثل هذا الحوار الثنائي الذي يدور بين داود باشا و القنصل ريتش:

- " ليس لدي الكثير لأقوله، يا فخامة الباشا، لكن أشعر أن الأجواء التي أعمل خلالها لم تعد مريحة أو مرضية ، ولذلك أفترض أنني إذا غادرت أفضل للطرفين.
- فيما يخصنا لا نجد أن هناك أسبابا تقتضي المغادرة، فقد تعودنا خلال هذي السنين، على وجودك بيننا، أما إذا كنتم ترون العكس فهذا، يعود إليكم!
- لقد حصلت أمور عديدة في الفترة الأخيرة أشعرتني بالضيق وبالعجز عن مواصلة مهامي، وهذا ما جعلني أقرر المغادرة.
- وكيف كانت مشاعر الآخرين، يا سعادة القنصل، حين ارتفعت الأسعار، حين انقطعت المؤن؟
- هم أقدر على تحديد مشاعرهم والتّعبير عنها!
- بالتّأكيد هم أقدر على ذلك، وقد احتملوا هذه المصاعب وتجاوزوها!
- هل تطلب أن أبقى محاصرا في دار المقيمية، وعاجزا عن فعل أي شيء؟
- السراي لم تطلب إلا أقلّ المطالب: أن تعود السفن حاملة المؤن، أن يعود أصحاب المساكن المحيطين بدار المقيمية، بعد أن تم ترحيلهم.

[1] - المرجع نفسه، ص:166

[2] - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، ص:108

[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:169

- والرسوم المتوجبة الدفع على تجارنا؟
- كما هي على الآخرين.
- إنني، باسم حكومتي، أرفض ذلك، وأعتبر أن هذا الإجراء غير قانوني، ويخالف الاتفاقيات المعقودة بين لندن واسطنبول، وما لم يلغَ هذا الإجراء، يبدو لي أن الأجواء ستبقى ملبدة، ويصعب في ظلّها العمل أو البقاء.
- كما أن لكم تحديد ما يناسبكم من صيغ وإجراءات ، فإن السراي تملك تحديد ما يلائمها.
- أفهم من ذلك، يا فخامة الباشا، أنّكم غير مستعدين للتراجع عن الإجراء الذي اتخذتموه بخصوص الرسوم؟
- لقد اتخذنا الإجراء وهو يسري عليكم كما على غيركم.
- إذن أبلغكم بقراري مغادرة بغداد
- تقصد العراق؟
- أي نعم، وسوف آخذ طريق النهر إلى البصرة.
- يمكنكم أن تأخذوا الطريق الذي يلائمكم ، وسوف نُبلّغ رجالنا لتسهيل مروركم، ولكن، ولئلا يساء فهم هذه المغادرة، نريد رسالة من قبلكم تؤكد هذه الرغبة، وإنّها تتم بناء لطلبكم دون ضغط أو إكراه " ([1])

يمثل هذا المشهد جزءا من الحوار المطول الذي جرى بين والي بغداد والقنصل البريطاني، وقد التقيا في السراي للتفاوض، وفض النزاع القائم بينهما حول الإجراء الذي اتخذه الباشا،بخصوص الرسوم التي فرضها على جميع التجار، بمن فيهم التجار العاملون تحت رعاية القنصل.

ونلاحظ منذ بداية الحوار اختفاء صوت الراوي، الذي انسحب ليترك المجال للشخصيتين كي تتحاورا بكل حرية دون أدنى تدخّل منه، وأن الحوار في لغته وتدفّقه يناسب الموقف، الذي هو موقف التفاوض، بين شخصيتين تحسنان فن الحوار الدبلوماسي مثلما تدل عليه لغة الحوار نفسه.

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3) ، ص :303/ 304

حتى ليخال القارئ أنه يتابع حوارا حقيقيا يجري نصب عينيه، لشدة الإيهام الذي يثيره الحوار المتبادل بين الشخصيتين، وهو يبدو حوارا رزينا، يعطي فيه كل طرف للآخر كلّ الوقت، كي يقول ما يريد قوله بشأن القضية المتحاور حولها، وهذا كلّه يعطي في النهاية انطباعا قويا لدى القارئ بتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب.

ومما يميز خطاب رواية " أرض السواد " هو ذلك التمازج الشديد بين السرد والعرض، إذ يتيح الراوي بين حين وآخر المجال للشخصيات كي تتبادل الحوار فيما بينها، فتتعطّل سرعة السرد، ثم لا يلبث الراوي يواصل سرده لأحداث القصة، بالقفز تارة على الأحداث وتلخيص بعضها تارة أخرى، فيؤدي ذلك إلى تسريع وتيرة السرد، وقد يعمد أحيانا إلى توقيف السرد ، ليشرع في الوصف مرة أخرى ، فيخال القارئ أن زمن القصة توقّف تماما.

- **الوقفة:**

تختلف آراء الباحثين بشأن التداخل القائم بين السرد والوصف في خطاب الرواية، ليتحول ذلك إلى إشكال، كإشكال التّحديد الدقيق لما يمكن اعتباره - في الرواية - وصفا وما لا يمكن اعتباره كذلك ، إذ أن مسائل كثيرة تبقى بحاجة إلى توضيح حول مفهوم الوصف ووظائفه ([1])

وفي محاولة للتّمييز بينهما، يرى جيرار جنيت أن لكل منهما قانونه الخاص الذي يحكمه، وأنّه إذا كان بالإمكان الحصول على نصوص خالصة في الوصف، فإنّه يكاد لا يوجد سرد خالص يخلو من الوصف ([2]) والسرد عنده تشخيص لأحداث وأفعال، بينما الوصف هو تشخيص لأشياء وأشخاص([3]) وهذا التّمييز يتوافق مع تصنيف فليب هامون *(Philippe Hamon)* لأنواع الوصف،وبخاصة وصف الفضاءات، ومظهر الشخصية الخارجي([4])

وبغض النظر عن الوظائف المختلفة التي يؤديها الوصف في النص الروائي، فإن من بين تلك الوظائف السردية " تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول

---

[1] - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ص:127

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:78

[3] - حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص:70

[4] - المرجع نفسه، ص:73

أو تقصر " ([1]) على عكس ما يؤديه الحذف أو الخلاصة من وظائف في تسريع وتيرة السرد، ومنه جاء مصطلح الوقفة الوصفية *(Pause)* المرتبط بالتعطيل المؤقت لزمن القصة.

ووفق ذلك، يمكن " اعتبار الوصف تقنية زمنية في المقام الأول، وينظر إلى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لانعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يتقلّص زمن التخيل، وينكمش أمام اتّساع زمن الكتابة، ويترتّب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي" ([2])

وكأية رواية تعج بالشخصيات وتنوع الفضاءات في خطابها، فإن الوصف يصبح عنصرا مكملا في بناء الرواية، في غيابه تنمحي هوية الشخصية وتغيب ملامح الفضاء، فلا يمكن التّمييز بين شخصية وأخرى وبين فضاء وآخر، لذا، ليس ممكنا تصور رواية تخلو من مقاطع وصفية تتفاوت كثافتها من رواية إلى أخرى.

وقد تضمنت رواية "أرض السواد" العديد من المقاطع الوصفية، تنوعت أشكالها بين وصف للفضاءات وآخر للشخصيات ومواقفها، وقد تخلى الروائي عن تقاليد الوصف الذي يمعن في تصوير مظهر الشخصية الخارجي، ورسم اللوحات المكانية بجزئياتها ، إلى التركيز على العالم النفسي و الفضاءات المرتبطة بتلك التحولات النفسية.

فيتحول وصف الخارج إلى إسقاط للحالة النفسية، لهذا، نجد الراوي يوقف السرد بين فنية وأخرى – دون إسراف في الوصف- لرصد حالة ما أو موقف من المواقف من خلال مشهد وصفي، تمتزج فيه مشاعر معينة كمشاعر الحنين في هذا المقطع :

" ومع وجه أمه تعود التفاصيل: الريح كيف تعصف، الثلج كيف يهجم، وحين تصبح أغصان الأشجار كالأعلام الممزقة.كانت الأشجار، بعد أن تسقط أوراقها وتتعرى، تبدو كالجيش المتقهقر:ألوان كثيرة متداخلة، قامات متفاوتة الطول ولا تعرف أي انتظام، ثم ذلك البخار الذي يشع من الأرض أو يتولّد من الكائنات، خاصة الأبقار، وكأن الطبيعة رئة كبيرة لا تتوقّف عن الزفير، لتملأ الجو ببخار يتصاعد ويتلوى ثم يختلط بالدخان الذي يرتفع من المدافئ، ومن فرن البيت، في الجانب الغربي من البستان" ([3])

---

[1] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص:175

[2] - المرجع نفسه، ص:179

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:300

إن إسقاط الحالة النفسية على الطبيعة يبدو جليا في هذا المقطع الوصفي ، حيث تعود الذاكرة بشخصية داود إلى الطفولة، لرصد مشهد طبيعي، تُسقَط عليه حالة داود النفسية في حاضره، فما وصف الأوراق بالأعلام الممزقة والأشجار بالجيش المتقهقر إلا تجسيدا لهاجس الحرب - الكامن في نفسية داود - بعد المعارك والحروب التي خاضها أو شارك فيها.

وإذا كان من شأن الوصف تعطيل زمن القصة ، فإن الاسترسال في الوصف يزيد من تعطيل وتيرة السرد إلى حد التوقف والانقطاع ، لكن ذلك التعطيل لا يلبث يفقد مفعوله حين يسترد الراوي سلطته بإنهاء الوقفة – فجأة - واستئناف سرد الأحداث من جديد، ويتم ذلك الإنتقال بطريقة مبررة سرديا كما في هذا النموذج " وتحمله ليالي السهد إلى أماكن أخرى، يذهب بعيدا لكنه بسرعة يعود " ([1])

فقد أنهى الراوي الوقفة بتبرير مفاده : أن حالة التداعي عند الشخصية لم تكن مستقرة، فلا يكاد يتذكر ماضيه حتى يعود إلى حاضره، ومع انقطاع لحظات التأمل والتداعي تلك، يستأنف الراوي سرده للأحداث وهكذا، ولعلّ ما يزيد من إشكال الوصف بعلاقته بالسرد في رواية " أرض السواد" هو ذلك التداخل بينهما، حيث تتداخل المقاطع الوصفية بالمقاطع السردية، إلى الحد الذي قد يصعب الفصل بينهما في كثير من المواضع.

ويمكن أن نمثل لمثل ذلك التداخل بهذا المقطع " استعاد اللّحظات البراقة الخصبة في تلك الحفلة المجنونة، وكيف كانت نجمةُ نجمةً حقيقية ظهرت فجأة في عالمه وتأبى أن تغادره، تمثّلت له، من جديد، بذلك التدفّق السخي، وكأنها قطعة من نور دافئ يجتاح كيانه كلّه، نور يدخل إلى الجسد على شكل موجات متتابعة وتظل تدور وتزمجر، وكأنها بداية نشوء الكون، بداية التحامه وخصبه، تلك اللحظات، رغم قصرها، رغم بعدها، لا تزال كالأنفاس تتردد في صدره، يعيشها في نومه وفي أغلب ساعات الصحو " ([2])

فالتلاحم هنا حاصل بين السرد والوصف إلى حد التداخل، نشهد فيه انتقالا من السرد إلى الوصف ثم العكس، انتقالا من الوصف إلى السرد، وغالبا ما يتم ذلك بشكل خاطف في رواية " أرض السواد" وهو ما يضفي تنويعا في وتيرة السرد بتسريعها تارة وتعطيلها تارة أخرى.

---

[1] - المصدر نفسه، ص:301

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:36

إلا أن ثمة تفاوت في استخدام التقنيات الزمنية، حيث يبدو الحذف والخلاصة أكثر هيمنة، ثم يأتي المشهد وبدرجة أقل الوقفة، وإن كان التحقّق من كل ذلك يتطلّب إحصاء دقيقا شاملا قد يستدعي دراسة وافية مستقلة.

- - - - - - - -

3 - الراوي وإشكالية المتكلم في الرواية:

لم يغفل المشتغلون على النصوص السردية دراسة وضعيات السارد أو الراوي *(Narrateur)* في الحكي، بالنظر إلى الوظائف السردية الهامة التي يؤديها، فالأحداث التي يتألف منها العالم التّخييلي لا تقدم نفسها بنفسها، بل يتولى تقديمها - على الأقل- راو واحد، وفق منظور معين([1]) ويدخل هذا في علاقة وثيقة بصوت الراوي، وبالموقع الذي منه يرسل حكيه.

وهذا ما يتجسد بجلاء في التّخييل الروائي، إذْ أن قارئ الرواية لا يجد نفسه إزاء أحداث تعرض عليه بأية طريقة كانت، وإنما إزاء أحداث تُقدم على نحو معين، تخضع فيه لمقاييس و تقنيات سردية متعددة، مما يجعل الرؤى مختلفة باختلاف وضعيات الراوي، أي:بحسب

---

[1] - تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص:50

علاقته بالعالم الذي يرويه، وبطبيعة المسافة التي تفصله عن عالم الشخصيات والأحداث، لهذا، فإن تقديم حادثة واحدة برؤيتين مختلفتين يجعل منها حادثتين متمايزتين ([1])

وقد طرحت قضية " من يروي ؟ " في خطاب التخييل الروائي جملة من الإشكالات المعقدة، لازال بعضها مجالا للبحث والدراسة إلى يومنا الحاضر، خاصة مع ميل بعض السرديين إلى الارتكاز على ما أنجزته اللسانيات التلفظية *(La linguistique de l'énonciation)* كما يسميها ريني ريفارا *(René Rivara)* الذي ينظر إلى السرد على أنه تلفّظ *(Enonciation)* بالمعنى المتداول في اللّسانيات المعاصرة ([2])

فالراوي من منظور هؤلاء، هو صوت نصي يروي قصة ما([3]) أو بعبارة أخرى هو صوت ورقي، لا تتعدى وظائفه حدود النص([4]) ومن ثم، فهو صوت غير مسموع ([5]) بالمفهوم الفيزيائي المادي للصوت، لأنه - بتعبير مجازي- كائن لغوي عاجز عن الكلام خارج العوالم النصية.

وللراوي حضور خاص في خطاب الرواية، يجعل صوته متميزا عن بقية الأصوات الأخرى المشاركة في نفس الخطاب، فهو كما يعتبره بوث *(Booth)* الكاتب الضمني أو الذات الثانية للكاتب ([6]) وهذا ما يخوله سلطة كبيرة داخل النّص، يتولى بموجبها مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل وحيثيات عالم التّخييل - في الرواية - بما في ذلك تقديم الشخصيات ووصف سماتها وملامحها الفكرية والنفسية، و سرد الأحداث المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازية، وهو فضلا عن ذلك يقوم بتقديم الخلفية الزمنية والمكانية للشخصيات والأحداث، كما من مهامه سبك جميع العناصر وتقديمها إلى القارئ ([7])

---

[1] - المرجع نفسه، ص:51

[2]- *René Rivara ,La langue du récit (Introduction à la narratologie énonciative),Edition L'Harmattan, Paris,2000, p:18*

[3]- *Carole Tisset ,Analyse linguistique de la narration,SDES,Campus linguistique,collection dirigée par Michel Perret ,édition Cécile Geiger saint- Germain- du- puy,France,2000, p:10*

[4]- *ibid. p:9*

[5] - عبد ا إبراهيم:المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص:117

[6]- *R. Barthes,W. kayser ,W .C.Booth,Ph.Hamon,Poétique du récit,p:93*

[7] - عبد ا إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،ص:117

على أنه يجب التّمييز بين السرد الذي هو بمعنى: كيف يحكي ؟ عن الصوت السردي الذي هو بمعنى: من يتكلّم ؟ أو من يحكي ؟ كما تذهب إليه الباحثة ماري بسكال هيجلو *(Marie-Pascale.Hyglo)* ([1])

والراوي في هذا لا يتكلّم فحسب، وإنما " يرى " كذلك، إذ هو على الدوام على مسافة - قد تقرب أو تبعد - عن موقع الأحداث و الشخصيات، ومن موقعه ذاك يقوم برصد ما يحدث وما يقال، وباختلاف زاوية النظر أو الموقع الذي يقف فيه الراوي تختلف طبيعة الشيء المرئي ([2])

وقد أدت هذه الازدواجية الوظيفية عند الراوي (يرى/ يتكلم) إلى التباس عند العديد من المنظرين-كما لاحظ جيرار جنيت – في عدم تمييزهم بين الصيغة *(Mode)* والصوت (*Voix*) أي: بين من يرى ؟ ومن يتكلّم ؟ ([3]) ولم تسلم تصورات جيرار جينت بدورها من النقد والتشكيك، مما يدل على أن وراء ذاك الالتباس إشكالا عويصا تتعدد مستوياته.

وفي ذلك، لم يعد الإشكال المطروح في الوقت الحاضر يتعلّق بهوية الراوي في علاقته بالروائي كاتب النص، فهذا أمر تجاوزه الباحثون بعمومهم، لأن أي دارس أيا كانت درجة معرفته بالنوع السردي بات يستطيع التمييز بين الراوي في رواية ما وكاتب الرواية الفعلي، فلا يلتبس عليه – مثلا - التمييز بين شخصية مارسيل *(Marcel)* الورقية ومبدع تلك الشخصية التخييلية، أي بروست *(Proust)* مؤلّف رواية البحث عن الزمن المفقود ([4])

إنما بؤرة الإشكال باتت تكمن في تحديد هوية الراوي السردية داخل النص، وسبل اقتفاء أثر تدخلاته في إطار الحكي، حيث يصبح أحيانا تحديد هويته أمرا صعبا للغاية، فهو تارة حاضر متواجد بالصوت والهيئة – يقف على مسافة من الشخصيات والأحداث - وتارة أخرى يبدو غائبا أو مجهول الهوية *(Anonyme)* لا تكاد تشير إليه أية علامة نصية.

ومن ثم، فإن دراسة مظاهر حضور الراوي بات يشوبها كثير من التعقيد، لأنها تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، وهذا يقتضي بدءا الإجابة عن السؤال/الإشكال، أي: من يتكلّم في الحكي أو في الرواية ؟ كما يقتضي تتبع تجليات الراوي و تدخلاته، وتعيين ما إذا

---

[1]- *Marie-pascale hyglo et Sarah Rocheville,Raconter ?(Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain) éditions l'Harmattan,Paris,2004, p:18*

[2] - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:115

[3]- *Gérard Genette,Figures III,p:203*

[4] - جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروى عليه،ترجمة علي عفيفي، مجلة النقد الأدبي(فصول)، م12، ع2، صيف 1993، ص:76

كان ثمة راو بعينه يروي قصة أو عدد من الرواة يتناوبون أداور الحكي، وهم في هذه الحال إما أن يكونوا رواة وشخصيات في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي، أي: أنهم مجرد شهود على مسافة مما يحدث ([1])

وبين الحال التي يكون فيها الراوي حاضرا في القصة التي يرويها وتلك التي يكون فيها غائبا أو مجهولا، يميز أغلب الدارسين بين صنفين رئيسيين من الرواة، كما نجده عند جيرار جنيت ([2]):

الصنف الأول: هو راوٍ غائب عن نطاق القصة التي يرويها، أي أنه غير مشارك، ولا علاقة له بالأحداث والشخصيات في القصة، ويسميه جينت *(Hétérodiégétique)*

الصنف الثاني:هو راوٍ حاضر، بصفته شخصية مشاركة في نطاق القصة التي يرويها، فهو معني بما يحدث، وله علاقة فاعلة بالشخصيات، ويسميه جينت *(Homodiégétique)*

إلا أن موضوع الاشكال سينجم عن التفريعات التي سيقيمها الدارسون انطلاقا من هذين التقسيمين، حيث تتعدد الآراء وتتضارب، وقبل ذلك، فإنه عادة ما تطرح إشكالية تعددية المصطلح الذي يتداوله الدارسون في دراسة وضعيات الراوي، وما يتبعه من اختلاف في الآراء والتصورات ، ومن بين تلك المصطلحات الشائعة:

الرؤية *(Vision)* / وجهة النظر*(Point de vue)* / التبئير *(Focalisation)*/ المنظور *(Perspective)* وإن كان مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا وبالأخص في الكتابات الأنجلو - أمريكية ([3]) يضاف إلى ذلك مصطلح التبئير في السرديات الفرنسية، والذي استحدثه جيرار جينت، كبديل عن المصطلحات الأخرى دون أن يقدم له أي تعريف، كما ترى الباحثة مايك بال *(M.Bal)* ([4])

ويعد كتاب جان بويون *(Jean Pouillon)* " الزمن والرؤية " من أهم الدراسات التي تناولت موضوع الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل، ولا يكاد باحث مشتغل بالتحليل الروائي يغفل الإشارة إليه أو يستغني عنه ([5]) وقد انطلق بويون في تحليله لعنصر الرؤية من منجزات

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:49/48

[2] *-Gérard Genette,Figures III,p:225*

[3] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:284

[4] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:299

[5] - المرجع نفسه، ص:287

علم النفس، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وهذا الأخير، وقاده هذا إلى استنتاج ثلاث أنماط من الرؤية هي ([1]):

أ- الرؤية مع *(vision avec)*

ب- الرؤية من الخلف *(vision par derrière)*

ج- الرؤية من الخارج *(vision du dehors)*

وهو نفسه التقسيم الذي يستعيده تودوروف، مع إدخال تعديلات طفيفة عليه، وتقديمه في شكل صيغ رياضية ([2])

أ- الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف) حيث يعرف الراوي أكثر مما تعرف الشخصيات

ب- الراوي = الشخصية (الرؤية مع) حيث تتساوى معرفة الراوي مع ما تعرفه الشخصيات

ج – الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج) ومعرفة الراوي هنا تتضاءل، بتقديمه للشخصية كما يراها ويسمعها، دون النفوذ إلى باطنها، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية.

أما التقسيم الثلاثي الذي نجده عند جنيت، فهو يستخدم فيه مصطلح " التبئير" بدل الرؤية، وأنواع التبئير عنده هي ([3]) :

أ- اللاتبئير أو التبئيرالصفر: *(Focalisation zéro)* ويتعلق الأمر بالرواي العليم *(Omniscient)* الذي يعرف كل شيء ، ما ظهر وما خفي من الأمور في حدود عالم الحكي، حتى ما يدور في أذهان الشخصيات من تخمينات مبطنة، وما يتختلج في صدورها من أحاسيس ومشاعر خفية.

ب-التبئير الخارجي : *(Focalisation externe)* و فيه لا يتعدى الرواي رصد المظهر الخارجي لموضوع تبئيره ، وهو بذلك يقول أقل مما تعرفه الشخصية، يقف على مسافة مما يمكن التقاطه بالعين المجردة ، لذا، تبدو الشخصيات مستقلة عن إرادته، لا يعرف عنها إلا ما يصدر عنها من حركات أو انفعال خارجي مرئي.

ج- التبئير الداخلي *(Focalisation interne):* وفيه يتبنى الراوي وجه نظر الشخصية، وهو يقول أكثر مما تعرف هذه الأخيرة عن نفسها، والتبئير من هذا النوع قد يكون كليا شاملا،

---

[1] - المرجع نفسه، ص:288

[2] - المرجع نفسه، ص:293

[3] - *Carole Tisset,Analyse linguistique de la narration, p:76/78*

حين ينفذ الراوي إلى أعماق الشخصية المبأرة، مطلعا على كل خباياها، وما لا تعرفه هي ذاتها عن نفسها ، و قد يكون جزئيا كما هي الحال في الانتقال من التبئير الخارجي إلى ماهو داخلي،وهنا يحرص الراوي على أن يترك مسافة بينه وبين ما يدور في خلد الشخصية وما تشعر به أحاسيس، فلا يسعى إلى اختراق عالمها الشخصي الا في اطار حدود معينة.

وانطلاقا من هذا التقسيم بالذات سعت مايك بال *(Mieke Bal)* إلى سد بعض الثغرات والفجوات التي لم ينتبه جيرار جنيت – نفسه- إلى ما يمكن أن تثيره من إشكال، وبالخصوص إشكال التبئير الداخلي،حيث يبدو أحيانا تبئيرا مزدوجا – أي تبئيرا على تبئير- فما يقوم السارد بتبئيره داخليا، يبدو هو ذاته الشيء الذي تقوم الشخصية بتبئيره في ذهنها – في ذات الآن- فهو وجهة نظر عن وجهة نظر أخرى كما يذهب إليه ريفرا([1])

وتوضيح ذلك، أننا إذا افترضنا أن الموضوع يتعلق بذكريات طفوله الشخصية، فهي في الوقت الذي تقوم فيه باسترجاع ذكرياتها ، عن طريق التذكر، يقوم الراوي من جهته بتبئير الشيء نفسه عن طريق الشخصية وليس بشكل مباشر، وهنا يصعب تحديد صفة القائم فعلا بالتبئير: هل هو الراوي أم الشخصية ؟ إذ يبدو أننا إزاء رؤيتين مختلفتين نسبيا لأن الراوي مهما حاول أن يكون أمينا في نقل ما يدور في ذهن الشخصية فإنه لن يستيطع كل الاستطاعة.

وقد قاد هذا الاشكال مايك بال إلى وضع تصنيف ثنائي لفعل التبئير في السرد، يقوم على أساس وجود ذات تقوم بالتبئير و أخرى هي موضوع التبئير، فجاء تصنيفها كما يلي:([2])

أ- ذات السرد : الراوي

ب- موضوع السرد : المسرود أو المروي

ج- ذات التبئير : المبِّئر *(Focalisateur)*

د- موضوع التبئير : المبأر *(Focalisé)*

ومما يمكن استنتاجه من هذا التصنيف هو أن المبئر لا يكون بالضرورة هو الراوي نفسه دائما، وأن موضوع التبئير قد يكون شيئا آخر غير الشخصية، و رغم أن هذا التصنيف لا يحل كل الاشكالات المطروحة، إلا أن ثنائية المبئر (الذات) والمبأر(الموضوع) التي اقترحتها مايك بال تبدو ذات أهمية، من جانب أن هذا من شأنه أن يتيح للدارس -على الأقل- تجاوز بعض

---

[1]- *René Rivara,La langue du récit (Introduction à la narratologie énonciative,p:32*

[2] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:300

الاشكال المطروح في التبئير الداخلي، فيكون بامكانه في المستوى الأول النظر إلى الراوي على أنه القائم بالتبئير بالدرجة الأولى، واعتبار عالم الشخصية الداخلي موضوع تبئيره، كما يمكنه في المستوى الثاني النظر الى الشخصية على أنها بدورها تقوم بتبئيرعالمها الشخصي، ولكن تبئيرها لا يتجسد إلا عن طريق حكي الراوي،فيصبح تبئير الراوي هو الأساس، ماعدا أنه تبئير غير مباشر،على عكس التبئير الخارجي الذي هو مباشر.

من جهة ثانية، وبالإضافة إلى الاشكالات التي تطرحها " هيئة القص " ثمة إشكالات من طبيعة أخرى،تتعلق بنمط القص- أوالصيغة - أي بالكيفية التي ينقل بها الرواي ما يفترض أنه رآه وما سمعه من أقوال ، وكذلك ما قد يكون تلفّظ به هو نفسه، إن كان راويا يؤطر حكيه من داخل عالم التّخييل الذي يرويه، وتتحدد تلك الكيفية على مستوى الصياغة كأسلوب ([1])

والبحث في نمط القص هو بحث يتناول الأسئلة التالية: كيف يروي الراوي ما رآه أو ما يعرفه ؟هل يروي التفاصيل كلها ؟هل يختصر؟ أم يتصرف ؟هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة ؟أم يروي بصوته عنها ؟أم أنه يداخل بين صوتها وصوته ؟ وكيف ؟([2])

من هنا، وجب التّمييز بين صوت الراوي وأصوات الشخصيات الأخرى في خطاب الرواية الواحدة، حتى ولو كان الراوي نفسه شخصية - من بين الشخصيات- تتكلّم بضمير المتكلم (أنا) لأن وظائف الراوي في الرواية تظل متميزة عن وظائف الشخصية، ولهذا، يذهب تودوروف إلى أنه من الخطأ الجسيم الفصل كليا بين الراوي الذي هو شخصية عن الكاتب الضمني ، واعتباره – ببساطة - شخصية من بين الشخصيات الفاعلة ([3])

مبينا أن المقارنة بين القصة والمسرحية كفيلة بأن توضح هذه المسألة، ففي المسرحية تمثل كل شخصية مصدرا للكلام وبشكل مباشر، والشخصيات في ذلك هي في مستوى واحد، لكن الاختلاف بين الشكلين الأدبيين أعمق، إذ في القصة أو الرواية التي يقول فيها الراوي (أنا) تقوم شخصية من بين الشخصيات الأخرى بدور تنفرد به لوحدها دون غيرها، كونها من ناحية شخصية تؤدي وظائف سردية مثل باقي الشخصيات، ومن ناحية أخرى تؤدي وظائف الراوي ، مما يجعل وضعها السردي متميزا وكذلك صوتها ([4])

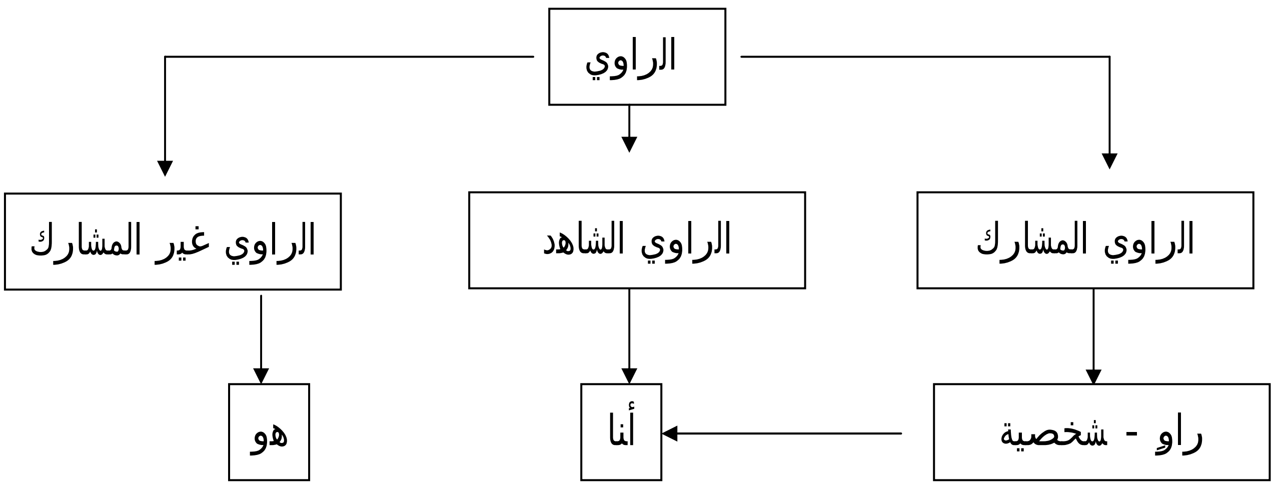
[1] - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:108

[2] - المرجع نفسه، ص.ن

[3] - تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص:57

[4] - تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص:57

كما ينبه تودوروف إلى أنه ينبغي ألا يذهب بنا الظن إلى أن ظهور ضمير المتكلم (أنا) كاف للفصل بين الراوي الشخصية والراوي الضمني، فبوسع الراوي أن يقول (أنا) دون أن يتدخل في العالم المتخيل، وذلك بأن لا يقدم نفسه شخصية من الشخصيات، بل مؤلفا يكتب الكتاب ([1]) ورغم كل الإشكالات المطروحة فإنه يمكن عموما التمثيل لهوية الراوي السردية - في الأعمال الروائية - بواسطة التخطيط البياني التالي:



وفي ذلك، تبدو وضعيات الراوي في النصوص الروائية شديدة التنوع، إذ كثيرا ما يلجأ الروائيون إلى جعل الراوي متعددا في رواية واحدة، وهذا وفق ما يقتضيه السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا موضعه - في مفصل من مفاصل العمل الروائي- إلى الراوي الشاهد، أو كأن يتحول الراوي المشارك من راو حاضر يحيط بأمور كثيرة - لأنه معني بها- إلى مجرد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره على مسافة مما يحدث ([2])

ورغم أن للراوي سلطة الحكي في عالم التّخييل، إلا أن أقواله وتعليقاته ينبغي أن تخضع في العمل الروائي لضوابط سردية معينة، تجعلها - من الناحية الفنية - مشروعة أحيانا وممتنعة أحيانا أخرى، و إلا أحدثت تدخلاته تصدعا و اختلالا في بنية السرد، ذلك أنه إذا كان بإمكان الراوي أن يتدخل بأقواله في سياق السرد،عندما يكون ممثلا في الحكي أي مشاركا،

[1] - المرجع نفسه، ص:56

[2] - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 91/90

فإنه تُمتنع تدخلاته إذا ما كان غير ممثّل في الحكي أو غير مشارك، لأن تدخلاته وتعليقاته في هذه الحال تصبح غير مبررة، و ستؤدي إلى تصديع البناء الخيالي الذي أقامه، وهو ما يجعل الشخصيات فاقدة لحرية الحركة ([1])

ومثل تلك التداخلات غير المشروعة – فنيا- في الرواية، هو ما يمكن وصفه بالعيوب السردية، التي نعثر على نماذج منها في العديد من الروايات الغربية و العربية على حد سواء، وبالخصوص في الرواية التقليدية، ففي رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل-على سبيل المثال - نعثر على مقاطع عديدة يتدخل فيها الراوي غير المشارك، بما يتجاوز حدود وظائفه السردية، وذلك من خلال تعليقاته وأحكامه التي يطلقها من خارج عالم الحكي دون أي تبرير فني.

وليس أدل على ذلك ما يقدمه لنا هذا المقطع السردي الذي يوجه فيه الراوي غير المشارك كلامه إلى القارئ بشكل صريح " ولم يكن الصاحبان ليشاركا الباقين في ضحكهم بل لتراهم وهم يهمسون وعلى وجوههم السمراء شيء من أثر الجد، فيصل إلى نفسك إنما يتكلمون في أمر ذي بال (وهنا أستسمح نفسي و أستسمح قارئي أن أذكر حكاية قولهم كما قالو): والواقع أنهم من أول خطوة اتخذوها في طريقهم أحسوا أنما سيقولون اليوم غير ما عودوا أن يحكوه معا، فبعد كلام وحديث قال إبراهيم... " ([2])

وهذا ما عابه نقاد الرواية على الروائيين الذين يخولون الراوي أكثر مما ينبغي أن يخول له في خطاب الرواية، وكان هنري جيمس في مطلع القرن العشرين من الأوائل الذين تبنوا هذا الرأي النقدي، معيبا على الراوي لعب دور محرك الدمى، داعيا الروائيين في ذلك إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه لا سرده، وهو ما يعنى جعل القصة تحكي ذاتها لا أن يحكيها مؤلف مهيمن([3])

وتماشيا مع هذا التّصور، ذهب الباحثون إلى تقسيم صيغ الخطاب الروائي إلى قسمين رئيسيين هما: السرد *(Raconter)* والعرض *(Montrer)* انطلاقا من التّمييز الأرسطي بين الملحمة والدراما، وتبعا لذلك فالعرض يعني أقوال الشخصيات المتمثل في الحوار، وأما السرد فهو ما يتكفل به الراوي من إخبار وتقديم وغير ذلك ([4])

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:49

[2] - محمد حسين هيكل: زينب ، موفم للنشر، الجزائر، ص:78

[3] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص:285

[4] - سعيد يقطين :القراءة والتجربة ،حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، ص:94

وفي هذا يميز جيرار جنيت بين صنفين من الحكي:

حكي الأحداث *(Récit d'événements)* وحكي الأقوال *(Récit de paroles)* موضحا أن الصنف الأول هو حكي يتم من خلاله نقل ما يفترض أنه غير لفظي (الأحداث والأفعال) إلى هيئة ماهو لفظي (فعل الحكي) ولا يمكن للمحاكاة حسب رأيه في هذه الحال إلا أن تكون وهمية ([1]) أما الصنف الثاني من الحكي فيبدو مختلفا تماما عن الأول لأنه محاكاة تامة لأقوال صادرة عن ذوات ، كأنه يتم نسخها للمرة الثانية ([2])

ولأن حكي الأقوال تتفاوت مستوياته وتتعدد أشكاله، فقد ميز جيرار جنيت بين ثلاثة أنواع من الخطاب القولي:([3])

أ-الخطاب المنقول *(Discours raporté)* أو الأسلوب المباشر ويتمثل في ما تتلفظ به الشخصيات من أقوال يتم نقلها دون أي تصرف من طرف الراوي في الصياغة اللفظية، و ضمنه يمكن إدراج الحوار الذاتي *(Monologue)* الذي هو في حقيقة الأمر قول جاهز للتلفظ به.

ب-خطاب الأسلوب غير المباشر *(Discours transposé)*: وهو يختلف عن النوع الأول في كون الأقوال التي يتم نقلها هنا تتم بطريقة غير مباشرة ، حيث يتصرف الراوي في صياغتها، ولكن دون الاخلال بمضمون ما تحتويه، فتأتي مدمجة في خطابه، وضمنه يدرج الأسلوب غير المباشر الحر، الذي هو عبارة عن متغيرة خطابية وسط بين الأسلوب غير المباشر والأسلوب المباشر.

ج- الخطاب المسرود *(Discours narrativisé)* : وفيه يتم نقل ما يتضمن محتوى الفعل دون أي تأكيد على أنه فعل منجز أو سيتم إنجازه، فهو حالة ذهنية يمكن أن تتحول إلى فعل، ولكنها لم تتحول بعد، كما في هذا المثال الذي يورده تودوروف نقلا عن جنيت " سأخبر أمي بأنني قررت الزواج من ألبرتين " فلا شيء يدل على أن ما عزمت عليه الشخصية سيتحقق ، لذا، يمكن اعتباره خطابا داخليا مسرودا.

من خلال ما سبق ذكره، يتضح لنا أن وظائف الراوي جد متعددة ، وأن وضعياته ليست محددة سلفا، وإنما يتم رصدها من خلال اقتفاء أثار تواجد الراوي في عالم الحكي بأكمله، لا من خلال معاينة مقطع معزول مستقل، وتكمن أهمية دراسة وضعيات الراوي في رواية

---

[1]- *Gérard Genette,Figures III, p:186*

[2]- *ibid,p:189*

[3]-*Tzvetan Todorov,Poétique,T2,P:51/52*

ما، في كونها تتيح لنا معرفة مدى تحكّم الروائي في بناء عالمه التخييلي ، كما من شأنها أن تكشف لنا عن طبيعة التقنيات الموظفة، وما إذا كانت تستند إلى خلفية روائية تقليدية أو حداثية تتعدد أشكالها، من خلال معاينة وضعيات الراوي واقتفاء أثار صوته في " أرض السواد "

- - - - - - - -

4_ آلياتُ اشتغال الرؤية في أرض السواد:

1.4 وضعيات الراوي في أرض السواد:

الراوي في " أرض السواد " من الصنف غير المشارك *(Hétérodiégétique)* لكونه خارجا عن نطاق القصة التي يرويها، وهذا يجعله في منأى عن الشخصيات و عما يقع من أحداث، إلا أنّه وإن لم يكن مشاركا،فإن وضعيته – تلك- لا تعفيه من أن تُسند له وظائف باعتباره راو.

وهي وظائف متعددة، كتلك التي حددها جيرار جنيت، وأولى تلك الوظائف هي الوظيفة السردية – بداهةً – إذ الراوي هو المكلف بالدرجة الأولى بحكي أحداث القصة، حتى ولو تعدد

الرواة داخل خطاب الرواية الواحدة ([1]) كما تسند إليه وظيفة التنسيق، وتتمثل في التنظيم الداخلي للخطاب ، بإبراز تمفصلاته، و ترابطاته الداخلية ، بالإضافة إلى الوظيفة التواصلية التي تدخله في علاقة مع متلق - مهما كانت صفة ذلك المتلقي – وهذه الأخيرة تدخل في علاقة مع وظائف أخرى ، تفرضها عملية التواصل ذاتها، مثلما حددها جاكبسون ([2])

وبالعودة إلى الراوي في "أرض السواد " نجده منذ البداية يحرص على الإلتزام بتلك الوظائف، فهو يروي بضمير الغائب (هو) وهذه أول علامة نصية على أنه غائب عن عالم القصة التي يرويها، وفي هذا، يحرص على ترك مسافة بينه وبين الشخصيات والأحداث، فلا يتدخل إلا لضرورة تقتضيها وظائفه، باعتباره راوٍ محايد غير مشارك .

ووفق ذلك، يشرع في سرد الأحداث وتنظيمها، بما يجعل لحكيه منطقا خاصا يؤسسه وينظّمه،آخذا في الاعتبار الحلقات الأساسية الثلاث،التي تكون الأحداث في أي عمل سردي بشكل عام وهي : التوازن ، انعدام التوازن ، التوازن الجديد ([3])

فقد بدت حالة التوازن – على مستوى الأحداث - محصورة في مرحلة ما قبل وفاة سليمان الكبير،إلا أن حدث وفاته كان بمثابة عامل طارئ أوجد حالة من اللاتوازن، بحدوث اضطرابات وتنازع حول السلطة، ليؤول الوضع في النهاية إلى حالة جديدة من التوازن بعد فتور تلك الإضطرابات، أو بالأحرى غياب انسحاب العناصر التي أوجدت حالة اللاّتوازن.

ورغم أن تعاقب تلك الأوضاع يبدو في شكله العام خطيا- في الثلاثية - إلا أن تتبع الأحداث نصيا من شأنه أن يكشف عن التداخل بين الأزمنة، من خلال ارتداد الراوي من حين إلى آخر إلى الخلف، لسرد بعض الأحداث أو تقديم تفاصيل جزئية جديدة عما يفترض أنّه حدث.

وهو لا يعود إلى الخلف إلا بعد تقديم مبرر سردي - كما سبق ذكره - لذا، لا يشكّل التداخل بين الأزمنة على مستوى الخطاب أي خلل في نظامه الداخلي، وكذلك في انتقاله من سرد حدث إلى آخر، أو بالانتقال من رصد وضع شخصية إلى وضع شخصية أخرى، قد لا يربط بينهما – أحيانا- أي رابط سببي مباشر.

---

[1] - *Gérard Genette ,Figures III,p:261*
[2] - *Ibid ,p:262*
[3] - عبد ا إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص:121

كالانتقال في نهاية الوحدة {55} من سرد حدث نقل سيد عليوي إلى الشمال، إلى سرد ما حدث لسيفو من تغير جذري في مزاجه، بعد الرحلة النهرية برفقة بدري، وهذا في الوحدة التي تليها{56} فالراوي في هذا الموضع لا ينتقل بشكل فجائي، فقد عمد إلى إيقاف السرد أولا، بإغلاق الوحدة السابقة بالصيغة السردية الآتية " وهكذا نقل الآغا إلى الشمال " ([1])

فاتحا الوحدة السردية الجديدة، برصد حال شخصية لا علاقة لها بالحدث السابق ولا بما كان يحدث في السراي بين الباشا و الآغا " سيفو، بعد الرحلة النهرية، وبعد أن سافر بدري إلى كركوك، تغير، أصبح إنسانا مختلفا، حتى هو لا يعرف ماذا جرى له، أو كيف " ([2])

فالعلاقة هنا بين الحدثين، وبين الوحدتين – على مستوى الخطاب - علاقة تجاورية لا سببية، أما لماذا لا يحدث ذلك اختلالا في بنية الخطاب، فلأن ثمة روابط منطقية تتعلق بنظام الأحداث ككل لا يتجزأ، بداية من الوحدة السردية الأولى إلى الوحدة السردية الأخيرة.

ومن ثم، فإن توضيح العلاقة - السردية - المنطقية القائمة بين الوحدة {55} والوحدة {56} يستدعي استحضار سلسلة من العلاقات بعضها مرتبط بما قبل الوحدة {55} وبعضها الآخر بما بعد الوحدة {56} إذ لقد سبق للراوي - من جهة- أن أخبر بالرحلة النهرية في وحدات سابقة للوحدتين، وتتمثل في الوحدات {47} و{48} و{49} و {50} ومن خلالها نتعرف على وجود علاقة ودية قائمة بين سيفو وبدري – وهي علاقة صداقة – وأن كليهما ينتمي إلى محلة الشيخ صندل.

من ناحية أخرى، وفي وحدات سابقة نعرف أن بدري من رجال السراي، وأنه تم نقله إلى كركوك – في الشمال – نتيجة عدم انضباطه، وسيكون هذا المكان نفسه هو الذي ينقل إليه الآغا، ويكون نقله - بشكل غير مباشر- سببا من أسباب اغتيال بدري، فيتحول هذا الحادث إلى موضوع رئيسي في مقهى الشّط ، سعيا إلى معرفة سر الإغتيال.

وسيشغل سيفو– بالطبع - هذا الموضوع، وبخاصة أن بدري كان صديقه، إلى أن تنكشف حقيقة المتورط في الجريمة وهو الآغا، كما يعرف أن " أحد الأسباب لإعدام الآغا هو مسؤوليته

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:540

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:7

عن قتل بدري ([1]) فتطفو من جديد " الأحزان والتساؤلات حول مقتل بدري، الذي راح ضحية لصراع بين الباشا وسيد عليوي، دون أن يكون طرفا فيه" ([2])

وفي هذا، تتبدى لنا شبكة العلاقات القائمة بين ما كان يحدث في السراي بين شخصيات تتصارع حول السلطة من جهة، وبين ما ينجم عن ذلك - من جهة أخرى - من نتائج يكون لها أثرها على شخصيات تعيش في منأى عن السراي، ولكنها تدفع ثمن الصراع ، كفقدان سيفو لصديقه.

وفي إطار تلك الوظائف التنسيقية والتواصلية التي يقوم بها الراوي، يحاول هذا الأخير إبراز حياديته على مستويات عدة ، للإيهام بأنه لا يقوم إلا بدور الإخبار عما يفترض أنه جرى من أحداث، دون أن يتدخل، ودون أن يسند مصدر الأخبار أو المعلومات التي يسردها إلى نفسه.

حيث أن تقديم المعلومات عادة ما يتم عن طريق الشخصيات، فيستدعيها بشكل أو آخر لتأدية تلك المهمة، وقد تغيب بعد ذلك بلا رجعة، كما حصل بشأن الإخبار عن المتورط في قتل بدري " فقد اعترف بذلك الرجل الذي يعتمد عليه، وقريبه غائب المحمود، حيث أقر أمام الباشا،أن الآغا هو الذي أصدر الأمر بقتل بدري، وقد نفّذ القتل اثنان من رجال الحماية، ولكي لا يعرف أحد، وليطوى الموضوع نهائيا، استدعى الآغا هذين العنصرين، وبعد أن أثنى عليهما وامتدح شجاعتهما، وعد أن يكافئهما، وما إن أدارا ظهريهما، بعد أن أديا التحية، حتى سحب الآغا مسدسه وأطلق أربعة أو خمسة طلقات أردتهما قتيلين" ([3])

ومثل هذا الاعتراف ضروري، إذ من دونه كانت ستظلّ بعض التفاصيل غامضة عن حادثة مصرع بدري، حتى ولو علمنا أن الآغا هو المتورط لأنه ليس من نفّذ عملية الإغتيال، وكان سيكون عيبا من العيوب السردية لو تكفّل الراوي بالإخبار عن التفاصيل – دون تبرير منه - لأنه لم يكن شاهدا على ما حدث.

وهو لم يستدع – بشكل عفوي- أية شخصية كانت، بل استدعى أقرب شخصية إلى الآغا، حتى يبرر من جانبه أن الإعتراف الوارد ليس غرضه ملء فجوة في تفاصيل حدث

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3) ، ص:8

[2] - المصدر نفسه، ص:9

[3] - المصدر نفسه، ص:8

من الأحداث بأية طريقة ، وإنما هو إيهام بأن ذلك ما حدث بالفعل، فإنه كان يصعب التخمين بهوية منفّذ عملية الاغتيال لو لم يأت هذا الإعتراف، وبالشكل الذي أورده الراوي نقلا عن شخصية غائب.

ويمكن إدراج هذا ضمن وظيفة البينة أو الشهادة أو ما يسميها جيرار جينت *(Fonction testimoniale ou d'attestation)* وتتمثل في حرص الراوي على إثبات مصادر معلوماته([1]) كأن يدعمها بما يشبه الوثائق والتقارير، وقد تضمنت رواية أرض السواد العديد من تلك النماذج ، كتلك التقارير التي كان يرفعها رجال السراي للباشا،بشأن حدث مهم من الأحداث التي تخص شؤون الولاية ، والتي ترد من حيث الشّكل والديباجة بأسلوب مختلف عن الأسلوب الذي يعتمده الراوي حين يتحدث بصوته الخاص، بما يوهم بأنها تقارير رسمية تؤرخ لحدث وقع بالفعل، مثلما يتجلى من خلال هذا النموذج:

" فخامة أفندينا المعظّم ، أدام ا عزه ونصره

قمنا بالواجب على أكمل صورة وخير وجه، لكن النوايا شائكة، والأفكار سالكة هالكة، وهكذا ذهبنا وعدنا دون الوقوف على المقصود، أو الوصول إلى الغرض المنشود، الأمر الذي يستوجب زيارة ثانية وربما ثالثة، علّنا نصل إلى المراد ، ويجعل خطواتنا أقرب إلى السداد، وا الموفّق في البدء والختام، وتقبلوا يا فخامة الوالي المقدر جزيل الاحترام.

خادمكم المخاص دائما " ([2])

وللتأكيد أكثر على أنّه تقرير رسمي يشير الراوي إلى أن معد التقرير ناطق أفندي مهر توقيعه أسفل التقرير.

ولا تنحصر حيادية الراوي في إسناده للمعلومات إلى مصادرها، والتي هي الشخصيات المشاركة في صنع الأحداث فحسب، بل نجده يتخلّى عن سلطته كراوٍ – أحيانا- ليتيح المجال لبعض الشخصيات كي تروي ما حدث، فينتقل فعل السرد من أحادية صوت الراوي إلى تعددية في الرواة، وأكثر من ذلك تعددية في الضمائر التي يتم بها الحكي.

حيث يتحول إرسال الحكي من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا) ويتحول معه السرد من الدرجة الأولى ليصبح سردا من الدرجة الثانية، بأن يمنح الراوي الأصلي صلاحية

---

[1] - *Gérard Genette,Figures III ,p:262*

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3)، ص:137

السرد لشخصية من بين الشخصيات ، فتروي سيرتها الخاصة بشكل مطول نسبيا " كنت أوفي نذرا لأمي : أن أسقي العطشان في مقام سيدنا عبد القادر لمدة ثلاثة أيام، وخلال الأيام الثلاثة كان يصادفني ذلك الشيخ فأقول له: ماء منذور، أتشرب يا سيدي ؟ كان يتناول الطاسة ويشرب، وفي اليوم الثالث صادفته مرتين قبل الظهر وعند الغروب وقد شرب في المرتين ... " ([1])

إن الإنتقال من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلّم (أنا) ليس مجرد استبدال للضمائر، بل هو انتقال من مستوى سردي إلى مستوى آخر،إذ يتحول الراوي في موضع (أنا) إلى راوٍ مشارك في نطاق الحكي، ومن ثم بإمكانه التّدخل، بالتعليق أو محاورة الشخصيات الأخرى دون أن يكون لتدخّله - مهما كانت طبيعته – من إخلال بنظام الحكي، لكونه عنصرا مشاركا.

ورغم ذلك يظل دائما رهن الراوي الأصلي،لأن لهذا الأخير سلطة استئناف السرد بصوته، أي بضمير الغائب، ليحيله بدوره إلى راوٍ مختلف في موضع آخر، وإن كان الصوت المهيمن في " أرض السواد " هو صوت الراوي المؤطر للخطاب بكليته، بينما أدوار الرواة المفوضين من طرفه، تظل أدوارا مؤقتة تقتضيها استراتيجية السرد.

غير أنه وفي كل الأحوال، فإن من شأن تلك التعددية أن تخلّص خطاب الراوي من أحادية النبرة من جهة، وتساعده من ناحية أخرى،على امتلاك لغة ثانية تُخلّصه من أحادية الصوغ أسلوبيا، وذلك من خلال التوليف بين خطابه وخطابات الرواة الآخرين ([2]) فضلا عن تعددية القصة المروية ذاتها، والتي قد تؤدي إلى تفرعات خارجة عن نطاق القصة المحورية تماما.

وقد يلعب التّناص دورا بارزا في ذلك، حين يستدعى عن طريقه - وفي صلب الرواية – نص سردي مستقل بقصته - فيتم بذلك إقحام قصة داخل قصة - يؤطرها راوٍ لا علاقة له بما يحدث في قصة الرواية الأصلية :

" حدث البرختي : « نحن أهل بلاد واسعة ومدن عظيمة محيطة بهذه الجزيرة .والمسافة ما بين كل بلد من جميع بلادنا وبين هذه الجزيرة ثلاثة أيام بلياليها. وكل من في أقاليمنا ومدننا من الملوك يعبدون هذه النّار التي تظهر لهم باللّيل في هذه الجزيرة. ويسمونها بيت الشمس، لأن الشمس تشرق من طرفها الشرقي وتغرب في جانبها الغربي فيظنون أنها تبيت في هذه الجزيرة.فإذا أصبح وأشرقت الشمس من جانبها الشرقي ،خفيت نارها وماتت، وارتفعت الشمس

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:237

[2] - بشير القمري: شعرية النص الروائي، ص:80

فيقولون:هي،هي. وإذا غربت في جانبها الغربي وأمسى ظهرت النّار فيقولون:هي،هي. فيعبدونها ويقصدونها بصلواتهم وسجودهم من سائر الجهات... »" ([1])

وقد تم إدراج هذه القصة بإيهام من الراوي الأصلي بأن شخصيةً من شخصيات " أرض السواد " أخذت كتابا وبدأت تقرأ فيه، فجاءت هذه القصة وغيرها، وهي كما يبدو تقنية سردية محكمة لإدراج نص مغاير بطريقة مبررة ، فجاءت القصة بدورها مغايرة ، يروي فيها الراوي المستدعى قصته بضمير المتكلمين " نحن"

وفي كل الأحوال، فإن ذلك ليس إلا تنازلا من الراوي عن سلطته، بحم أنّه يظل هو من يتولى مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل العالم الذي يرويه، بتقديم الشخصيات وإبراز سماتها وملامحها وعلاقاتها و تناقضاتها، وترتيب الأحداث بما يراه مناسبا، إن بشكل متعاقب أو متداخل أو متوازٍ، كما أن من مهامه عرض الخلفية الزمنية والمكانية للشخصيات والأحداث من ناحية أخرى ([2])

وبما أن الأحداث و الأمكنة و الشخصيات تتحول في الرواية إلى موضوعات للتبئير *(Focalisation)* بالنسبة للراوي، فإن الشخصية تبدو الموضوع الأكثر إشكالا في دراسة هذا الجانب ، حيث يمكن لهذه الأخيرة - أحيانا- أن تقوم بتبئير موضوع ما، يكون في ذات الوقت موضوع تبئير الراوي نفسه، وهو ما يؤدي إلى التداخل والالتباس: من القائم بالتبئير؟ الراوي أم الشخصية؟

وفي هذا، يشكّل الموضع الذي يتخذه الراوي لنفسه وهو يبئر موضوعه أهمية كبيرة في تحديد نوع التبئير،إذ تشكّل المسافة التي يتركها بينه وبين موضوع تبئيره عاملا مهما من هذه الناحية، كما يتحدد صنف التبئير بالكيفية التي يتم بها تبئير الموضوع من حيث الموضوعية *(Objectivité)* و الذاتية *(Subjectivité)*

فقد شاع في الخطاب الروائي التقليدي نمط الراوي العليم *(Narrateur omniscient)* العارف بحيثيات كل ما يجري في عالم القصة التي يروي أحداثها، إلى الحد الذي يكاد يكون مستحيلا -على أي كان - تفسير من أين لهذا الراوي أن يعرف كل شيء، ومن أين تأتيه كل تلك

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:475

[2] - عبد ا إبراهيم : المتخيل السردي (مقاربات في التناص والرؤى والدلالة)، ص:117

المعلومات،وأكثر من ذلك فإن له القدرة على معرفة خبايا ما تفكر به الشخصية وما لا تعرفه هي ذاتها عن نفسها ([1])

يتعامل مع عالم حكيه كمن يحمل آلة تصوير *(Camera)* يقوم بتوجيهها نحو الشيء المصور بدقة، مستخدما تقنيات التصوير، بتحريك عدسة آلة التصوير يمينا وشمالا، فيلتقط في البدء صورة عريضة لينتقل إلى تكبير الشيء والتقاط أدق الأجزاء، وليس ما يمنع مثل هذا الراوي من عرض تعليقاته وكذلك أذواقه، لذا، يصف جيرار جينت مثل هذا التبئير بالتبئير الصفر *(Focalisation zéro)* أو غياب التبئير *(Absence de focalisation)* ([2])

ووفق التقسيمات التي وضعها جيرار جنيت ، وعدلتها ميك بال (وقد سبق عرضها) نجد أن صفة الراوي العليم لا تنطبق على الراوي في " أرض السواد " - وإن كان ثمة ما يمكن ملاحظته بهذا الشأن من سقطات - لاحقا – إذْ كما رأينا يحرص الراوي على الالتزام بالموضوعية في تقديم المعلومات، وقد يشير من خلال أقواله إلى أنه هو نفسه لا يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية.

فهو – على سبيل المثال- حين يسرد حدث اغتيال سعيد باشا من طرف سيد عليوي، وأثناء قيام هذا الأخير بذلك الفعل، يبدي الراوي عدم علمه بما تعرفه سوى الشخصية المعنية " لا يعرف من أين انتزع عليوي البلطة، أو أين كان يخبئها، فجأة التمعت في فضاء الغرفة وهو يرفعها بقوة وعصبية " ([3])

فنحن– في هذا الموضع- نجده يلتزم الحيادية والموضوعية في سرد تفاصيل هذا الحدث، وفق ما تخوله له وظائفه كراوٍ غير مشارك ، مما يعطي انطباعا بأنه تفاجأ بأن عليوي كان يخفي سلاحا ، وأنه وحده العارف بذلك- أي عليوي – فالشخصية هنا محتفظة بأسرارها التي لا يعرفها حتى الراوي نفسه.

ورغم أنه يسرد هذا الحدث بتفاصيله الكاملة في هذا الموضع،إلا أنه يتراجع لاحقا في إثبات حقيقة ما يفترض أنه حدث بالفعل، لأن عليوي والرجال الأربعة الذين رافقوه كل منهم راح يروي القصة بطريقته الخاصة للآخرين، فإذا كان هؤلاء مشاركون في الحدث وقد

---

[1]- *Carole Tisset,Analyse linguistique de la narration, p:76*

[2]- *ibid. p:76*

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:39

اختلفت رواياتهم للحدث ، فإن الراوي بدوره - وهو غير مشارك - يتردد في إثبات ما حدث، واضعا نفسه في موضع من هو غير متيقّن أيضا.

ليزجي بالقارئ من جهة أخرى في حالة من الشّك و اللايقين " بعد أن أصبحتْ نهاية سعيد باشا أقرب إلى اليقين، وإن كان لا يعرف كيف انتهى" ([1]) و ما حرص الراوي على الإيهام - في أقواله - أنه لا يعرف إلا دليل على أنّه ليس من صنف الراوي العليم.

لكن وفي مقابل ذلك، يتيح تتبع الراوي وهو يؤطّر حكيه – في أرض السواد – الوقـوف عند صنفين من التبئير السردي : أحدهما خارجي و ثانيهما داخلي، ومن خلالهما يـتم تبئيـر الأحداث و الفضاءات والشخصيات، وبمعاينة نماذج من التبئير الـذي يخـص بـه الـراوي الشخصيات ، يتسنى لنا معرفة آليات اشتغاله، وعلاقة التبئير الخارجي بالتبئير الداخلي.

أ- التّبئير الخارجي:

يأخذ هذا المصطلح مفهومه عند جينت من كون الراوي في مثل هذا التبئير يتّخذ وضعية خارجية بالنسبة للشخصيات، فلا ينقل عنها إلا ما يظهر من تصـرفات وحركـات خارجيـة في حدود ما يمكن التقاطه من الخارج، دون أن يمارس عليها سلطة النفاذ إلى عالمها النفسـي ومعرفة خباياها، فهي في مثل هذا التبئير مستقلة عنه ([2])

ويبدو أن الشخصيات الفاعلة في " أرض السواد " قد شكلت موضوعات رئيسية للتبئيـر بالنسبة للراوي، لهذا، نجد الكثير من نماذج التبئير كان موضوعها شخصية " داود باشا" :

" كان يبقى ساهرا، وأغلب الأحيان وحيدا، حتى ساعة متأخّرة من الليل، وخلال ذلك يقرأ الأوراد ويصلي، وبعض الأحيان يرجع إلى عدد من الكتب يطالعها، أو يلتفت إلى فيروز، الذي يبقى على كرسي عند باب القاعة الجنوبية المطلة على النهر، فإذا شعر الباشا بالتعب أو الجوع تناول طعاما خفيفا ثم يذهب إلى النوم " ([3])

ينقل الراوي في هذا المقطع السردي جانبا من ليليات الباشا في ليـالي رمضـان، بعـد أن يودع زواره ، من خلال ذلك يتبين لنا أن الراوي لا ينقل إلا ما تُمكن رؤيته من الخـارج،

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:64

[2] - *Carole Tisset,Analyse linguistique de la narration, p:76*

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3)، ص:98

فكأنه يقف على مسافة قريبة من الشخصية، يراقبها في نشاطاتها و تحركاتها، وهي في غرفـة من الغرف التي تخصها.

ومما يدل على أن الراوي – وبصفة افتراضية - يقف على مسافة قريبة من الشخصـية أنه يتابع ما تقوم به هذه الأخيرة بشكل جلي، يتعذر على من هو ليس متواجدا بتلـك الغرفـة رؤيته، فكأن الراوي ضمنيا متواجد في الغرفة – أيضا- دون أن تحس به الشخصية ، لسـبب بسيط هو أنه من صنف الراوي غير المشارك ، وليس ثمة ما يبرر مشاركته في عالم الحكي بأية صفة من الصفات.

وفي ذلك، يظل الراوي يرصد حركات الشخصية طيلـة المـدة التـي كانـت تقضـيها في الغرفة، مبئرا وضعها بحسب توالي نشاطاتها زمنيا، دون إسـراف فـي نقـل التفاصـيل، وكما يحدث في المشاهد السينمائية، يقدم الراوي مؤشرا على نهاية تبئيره للموضوع، بالإشـارة إلى التعب الذي يعطّل نشاط الشخصية، فيدفعها ذلك لأن تغادر الغرفة لتخلد إلى النوم.

أما كيف علم الراوي بأن التعب قد أصاب الشخصية فهـو مبـرر ضـمنيا، إذ السـهر إلى ساعة متأخرة مع القيام بنشاطات متعددة، من شأنه أن يؤدي إلى الشعور بالجوع والتعب ، وهذا يتطلب منطقيا الخلود إلى النوم، فلا نجد ما يدلّ على أن الراوي تجاوز مـا يخولـه لـه وضعه، باعتباره ذاتا تُبئر موضوعا من الخارج على مسافة بكل حيادية.

وقد تتجلّى الحيادية في التبئير الخارجي عند الراوي بكيفية أخرى،حين يسند عملية التبئير لشخصية أخرى تقوم مقامه، وهنا يصبح الأمر مختلفا، إذ يكون كل من المبئر و المبأر عنصرين منتمين إلى عالم القصة التي يرويها الراوي، فيصبح بإمكان الشخصية التي تقوم بالتبئير أن تتدخل بالتعليق على الحدث أو ما يخص الموضوع المبأر، كأن يتم ذلك من خلال تقرير أو رسالة.

مثلما يقدمه هذا المقطع السردي: " كتب في التقرير ما يلي: « لم تشهد السلطنة، في دار السعادة ، وفي أي مكان قدر لي أن أخدم فيه، أن أرى مثل هذا الحال، وفي تمام هذا المجال، ما رأيته في القلعة، لم يدخل الضيوف حسب مراتبهم، أو وفقا لطريقة تحظى بالاحترام العالي أو التقدير. كان كل ضيف يدخل دون إعلان وبلا أية مراسيم، وكأنّه يزور بيت أبيه،

أو يذهب إلى معارفه و ذويه. وهذه الطريقة أفسدت المراتب، و ولّدت الحيرة لدى الضيوف والمراقب » " ([1])

يبدو الفارق بينا بين التبئير في النموذج التي تكفّل به الراوي، وبين التبئير الذي تقوم به الشخصية في هذا النموذج، ولْنلاحظ بدءا كيف انسحب الراوي، ليترك مجال التبئير للشخصية، بالإشارة أولا إلى أن شخصية ناطق أفندي رفعت تقريرا إلى ديوان الباشا، كما يخبر هو بذلك (كتب في التقرير ما يلي)

ثم لنلاحظْ مدى تدخل الشخصية في التعليق عما جرى وهي تُبئر الحدث، ويتمثل ذلك في الصبغة الذاتية التي طبعت التبئير، ولم يكن بإمكان الراوي أن يبئر الحدث بنفس الكيفية لو تكفّل هو نفسه بنقل ما جرى، و إلا لكان ذلك تدخّلا مكشوفا، أما الشخصية المبئرة – هنا- فيحق لها التدخل، باعتبارها مشاركة في صنع الحدث، وهي تنتمي إلى عالم الحكي الذي يرويه الراوي.

من هنا تتجلى قيمة مثل هذا الصنف من التبئير الذي توكل مهمته إلى الشخصية، حيث يكلّفها الراوي بما يتعذر عليه نقله بنفس الطريقة، ونفس المنظور، لذلك، نجده يكلف شخصية أخرى تقوم بتبئير نفس الحدث، ولكن من منظور آخر مختلف، وهو منظور الأجنبي المتعالي، ويتمثل التبئير في تقرير شفهي مطول، يقوم معاون القنصل الذي كان حاضرا بدوره- في الحفل - بعرضه على القنصل ، أقتطف جزءا منه لإبراز اختلاف المنظور:

" أكاد لا أصدق، فإذا تجاوزنا الأمور الكثيرة التي نعرفها عن هؤلاء البشر، فإن ليلة أمس جعلتني أفكر بشكل جديد، وربما مختلف عن السابق... وما كادت تمضي نصف ساعة، ونحن على المائدة الرئيسية، حتى تغير الجو تماما: فالكأس الثاني بالنسبة لهؤلاء، بداية التحول ثم الانهيار،مثل انهيار السدود في وجه الفيضان، إذ بمقدار الثقة بالنفس، والتي تكاد تصل إلى حد الغرور، فجأة يتحولون إلى أناس ضعفاء، مسالمين أقرب إلى الفجاجة الصبيانية أو يصبحون عدوانيين مستفزين " ([2])

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:373

[2] - المصدر نفسه، ص:379/378

وهذا التنويع في المنظور له أهميته،فإنه فضلا عن أنّه يقلص أحادية وجهة نظر الراوي المؤطر لخطاب القصة بمجملها، فذلك من شأنه تسليط الضوء على الحدث من زوايا مختلفة، تختلف باختلاف وجهات النظر ذاتها.

وبنفس الكيفية نجد شخصية " داود باشا" يتم تقديمها في الرواية من زوايا مختلفة، فهي حينما تُبأر من طرف شخصية تكن لها الولاء، يتم ذلك بشكل مختلف تماما عما لو يتم تبئيرها بواسطة شخصية تكن لها العداء، مما يثري المعلومات حول هذه الشخصية.

ومما نستنتجه: أن التبئير الخارجي الذي يقوم به الراوي يتسم بالموضوعية التامة وخلوه من التعاليق وإصدار الأحكام ، بينما التبئير الخارجي الذي تقوم به الشخصية المشاركة في عالم القصة فإنه يتسم عادة بالذاتية، وإن كان ثمة ما يعاب على الراوي من سقطات تبدو غير مبررة، كما جاء في بعض أقواله " وغرق سعيد بعشقه وفسقه، فأهمل أمر الرعية وشؤون الحكم، فتدهورت الأحوال وضاق الناس وارتفعت الشكوى " ([1])

ففي هذا الموضع، يبدو الراوي غير موضوعي في تبئيره لشخصية سعيد من جانب أنه يحكم عليها بالفسق، وكان ينبغي أن يمرر ذلك عن طريق شخصية مشاركة تنوب عنه في إطلاق مثل هذا الحكم، ومما يلاحظ من ناحية أخرى، لجوء الراوي إلى المزاوجة بين التبئير الخارجي و التبئير الداخلي ، فلا يكاد ينهي تبئيرا خارجيا لشخصية ما، حتى يشرع في تبئير داخلي لوضعها.

ب- التّبئير الداخلي:

يتمثل الفرق بين التبئير الخارجي و التبئير الداخلي للشخصية، في كون هذه الأخيرة تُدرك في الحالة الأولى– و باعتبارها موضوعا للتبئير - من خلال سلوكها وأفعالها وحركاتها الخارجية، كما رأينا سابقا، أما في الحالة الثانية فإنها تُدرك من الداخل، أي من خلال أحاسيسها وأفكارها([2]) لذا، فإنه غالبا ما يتم العبور إلى دواخل الشخصية عن طريق الحوار الذاتي *(Monologue)* أو بواسطة الخطاب المنقول *(Discours rapporté)* ([3])

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:23

[2] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:304

[3] - *Carole Tisset,Analyse linguistique de la narration, p:79*

وفي مثل هذه الحال، لا تقتصر الإشكالية المطروحة - عند الباحثين - حول قضية من يرى فحسب ؟ بل تطرح إلى جانبها إشكالية أخرى لا تقل تعقيدا : من يتكلّم؟

وهو إشكال يضعنا خطاب " أرض السواد " في مواجهته، بالنظر إلى العدد الهائل من نماذج الحوار الذاتي، وكذلك الخطابات المنقولة التي تشكل جزءا هاما من بنية الخطاب العام، فما إسناد القول إلى شخصية من الشخصيات بواسطة الحوار الذاتي – مثلا- إلا حيلة سردية تُجيز المرور إلى بواطن الشخصية، لتبئير شخصية أخرى بواسطتها، أو العودة إلى أحداث سابقة لتبئيرها عن طريق الاسترجاع.

وفي هذه الحال نجد الراوي يحتفظ بمسافة حرجة *(Distance critique)* تفصل بينه وبين المبأر الذي هو موضوع تبئير الشخصية ([1]) وهو في " أرض السواد " يحرص على ترك تلك المسافة بالإيهام بحياديته التامة، وبأن الشخصية هي التي تقوم بالتبئير وليس هو، ويتم ذلك بكيفيات متعددة، إذ غالبا ما يتم العبور إلى دواخل الشخصية، بالانتقال تدريجيا من التبئير الخارجي إلى التبئير الداخلي بهذا الشكل:

" أما حين امتد بصره،عبر النافذة، فقد رأى جانبا من الحديقة، كانت ريانة مليئة بالزهور، ولما حمل الهواء نسمات إلى الداخل فقد تضوعت الغرفة كلّها وبدت مثل مركب عطر في هذه المساحة الممتدة، قارن هذه الزيارة بزيارات سابقة، قال في نفسه:« داود باشا يختلف عن غيره من الولاة » وشعر أنه يقدره ويخشاه " ([2])

يبدأ التبئير – هنا- خارجيا، يبئّر من خلاله الراوي وضع شخصية ريتش، وقد ألقى بنظرة عبر النافذة، متأملا منظر حديقة السراي البهيج، تزينه الزهور،التي امتد أريجها ليعبق الغرفة المتواجد بها، وهو منظر لم يألفه في زياراته السابقة، فحرك ذلك شعورا معينا في نفسه، حيث أدرك في تلك اللحظة أن التغير الحاصل في الحديقة معناه: أن المسؤول الأول عن السراي - بما في ذلك الحديقة - قد تغير أيضا، وأنه مختلف عمن سبقوه من الولاة.

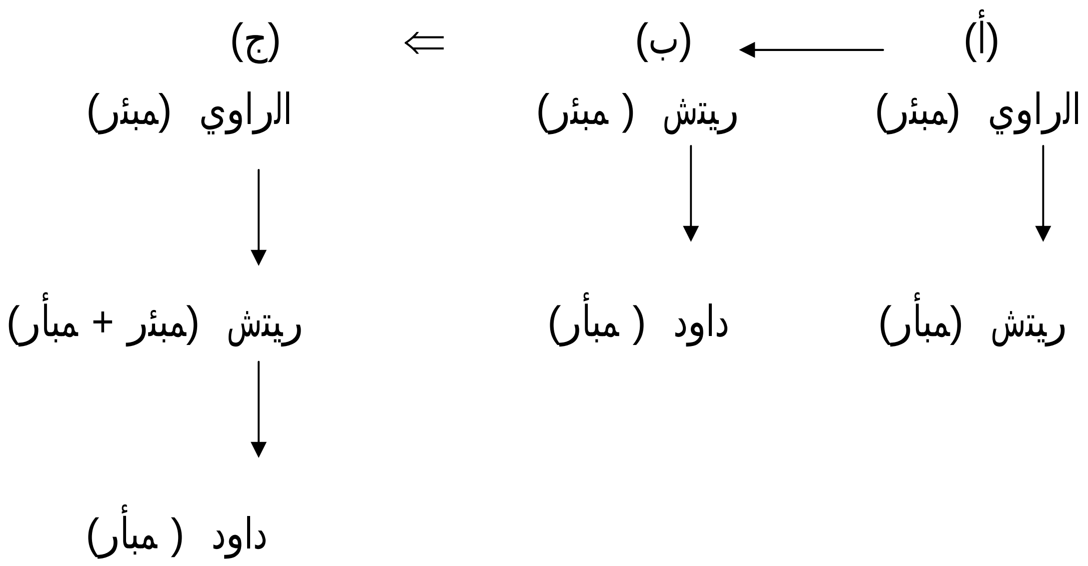
ومن خلال الحوار الذاتي، يتم تمرير وجهة نظر تخص شخصية تجاه شخصية أخرى، حيث تقوم شخصية ريتش بتبئير شخصية أخرى هي شخصية داود، ثم أنه في الوقت ذاته يقوم الراوي بتبئير الشخصية الأولى، وهنا يطرح الإلتباس بشأن ما إذا كان يمكن اعتبار الراوي

[1] - *Carole Tisset,Analyse linguistique de la narration,p:79*

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3)، ص:291

في وضع من يبئّر شخصية أم لا ، من خلال تبنّيه وجه نظر شخصية ريتش وهي تقوم بعملية التبئير.

ولتوضيح ذلك يمكن الاستعانة بهذا المخطّط البياني:



أما من الناحية الأسلوبية، فإن الانتقال من التبئير الخارجي إلى التبئير الداخلي بواسطة الحوار الذاتي يتم - عادة - باستخدام صيغة معينة يتواتر استخدامها، وهي : « قال لنفسه» ومن خلالها ينفذ الراوي لاستطلاع وجهة نظر الشخصية، محررا إياها من حيادية سلطته في التبئير.

ولأن الحوار الذاتي هو بمثابة خطاب صامت ([1]) لا يمكن تمريره إلا من خلال التبئير الداخلي، فإن توظيفه يتيح إسماع صوت الشخصية الداخلي بشكل من الأشكال، و يكون ذلك بمثابة السر الذي يتسنّى للقارئ اكتشافه، دون أن يكون بمقدرة الشخصيات الوصول إليه ، بما أن الشخصية تحرص على الاحتفاظ به لنفسها، على خلاف ما نجده في الحوار الخارجي الذي تحرص فيه الشخصية على إسماع صوتها لشخصية أو شخصيات أخرى تحاورها.

[1] *-Oswald Ducrot,Jean -Marie Schaeffer,Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p:717*

والراوي – في أرض السواد- لا يفرض سلطته على الشخصية بأن يجعلها أقل معرفة بنفسها منه، بل يسمح لها بأن تدلي بما يفترض أنه هو نفسه لا يعرفه، وهو بهذا الشكل يجعل معرفته بخبايا الشخصية محدودة نسبية، على عكس صنيع الراوي العليم، الذي يقتحم دواخل الشخصية دون إذن منها، بطرائق غير مبررة سرديا، فيقولها أحيانا ما لا تريد هي نفسها قوله، و قد يبادر إلى إطلاع القارئ بما لا تعرفه هي نفسها عن نفسها، وتلك من عيوب السرد الروائي التقليدي.

غير أن تنازل الراوي للشخصية كي تدلي بأقوالها وبوجهات نظرها الذاتية، من خلال الحوار الذاتي أو من خلال الخطاب المنقول، أو الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر *(Discours transposé,au style indirect)* أو بواسطة الخطاب غير المباشر الحر *(discours indirect libre)* كل ذلك يطرح إشكالات متفاوتة من حيث التعقيد، بخصوص من يتكلم؟ على مستوى الصيغة.

ففي الخطاب المنقول يتكلّم فيه الراوي بخطاب الشخصية أو أن الشخصية تتكلم فيه بصوت الراوي، مما يجعل الفعلين السرديين يختلطان كما لاحظه جنيت، على عكس الخطاب العرضي المباشر *(Immédiat)* حيث يمحي صوت الراوي تماما وتعوضه الشخصية ([1])

ويمكن تعيين نماذج كثيرة من الخطاب المنقول في" أرض السواد " نعرض منها هذا النموذج : " كان داود يقول ، بعض الأحيان أمام خاصته: «سعيد حقير ومغرور،لا يعرف صديقه من عدوه » وحين يتذكّر بعض تصرفاته يضيف : « حاولت معه أكثر مما حاولت مع إنسان آخر، لكن لا حياة لمن تنادي ، لا يسمع ولا يستجيب، وقد حان الوقت لكي يدفع الثمن، ويجب أن يكون ثمنا غاليا» " ([2])

يبدو جليا أن الراوي في هذا المقطع السردي، هو من يتكفل بنقل أقوال الشخصية - وبأمانة تامة - كأنه كان حاضرا في اللّحظة التي يفترض أن الشخصية تلفظت بهذا الكلام ، ولكن الشخصية غائبة في اللّحظة التي ينقل الراوي أقوالها، فكأنه بذلك يتكلم بصوتها أو أنها تتكلم بصوته، مما يحدث الالتباس بين صوته وصوتها، وهو ما يؤدي إلى عدم التّمييز بينهما، بمعنى إن كان هو المتكلّم هنا أم هي.

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:179

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:32

كما نجد أيضا نماذج كثيرة من الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، حيث يجري فيها الراوي تعديلات على خطاب الشخصية : " أما عند أول المساء فقد زاره حامد، بدا أنيسا مجاملا في هذه الزيارة، قال إنّه جاء ليسأل ويتأكد ما إذا كانت هناك حاجة لأية مساعدة يمكن أن يقوم بها أو تُقدم من القلعة، وأشار إلى أن الآغا يعرض بيت طلعت باقة مكانا لنزول الضيوف ، إن كانوا بحاجة إليه " ([1])

على خلاف ما نجده في الخطاب المنقول من أمانة في نقل أقوال الشخصيات، نجده هنا قد لجأ إلى إلحاق تعديلات كثيرة بأقوال الشخصية المعنية، إذ لم يحافظ إلاّ على المضمون العام، لما يفترض أنّه حوار جرى بين شخصيتين هما : حامد وبدري ، تم فيه إسقاط أقوال هذا الأخير.

أما الذي يدل على أن ما ينقله الراوي هو مضمون حوار، فلأن الأمر يتعلّق بزيارة شخصية لشخصية أخرى في بيتها، وأن حامدا جاء ليعرض المساعدة على بدري بخصوص حفل زفافه ، لذا ، يفترض منطقيا أن يدور بينهما حوار.

وإذا استندنا إلى ما يذهب إليه تون.آ.ڤان ديك من أن " المحادثة العادية تتألّف غالبا من الفئات التالية: التحيات، المدخل إلى موضوع المحادثة، موضوع المحادثة، إغلاق لموضوع المحادثة، بداية إغلاق المحادثة، الإغلاق الفعلي، التحيات " ([2]) فإنّه يمكن بسهولة إدراك مدى حجم التعديلات التي ألحقها الراوي بالكلام الذي ينقله.

ومن ثم، لم يعد كلام الشخصية خالصا، كون الراوي قد نقله بأسلوبه الخاص، فأصبح الصوت هنا أقرب إلى صوت الراوي ذاته، منه إلى صوت الشخصية، دون أن ينمحي كليا صوت هذه الأخيرة.

أما ما يطرح الإشكال الأكبر فهو الخطاب غير المباشر الحر أو ما يسمى أيضا بالأسلوب غير المباشر الحر، حيث ينقل كلام دون أن يتصدره فعل جملة القول*(verbe introducteur)* وأحيانا دون أن يتضمن علامات نصية مثل النقطتين والمزدوجتين ([3])

وبالفعل فإن بعض أقوال الراوي - في خطاب رواية أرض السواد - تثير هذا الإشـكال: من المتكلّم ؟ كما يقدمه هذا المقطع الذي يقدم فيه الراوي شخصـية ريـتش دون وسـاطة:

[1] - المصدر نفسه، ص:276

[2] - منذر عياشي :العلاماتية وعلم النّص، ص:166

[3] *-Jean-François Jeandillou ,L'Analyse textuelle, Masson & Armand Colin Editeurs,Paris,1997, p:*74

" هل حلمت أمه ذات ليلة ، وكان جنينا في شهره السابع، أن الشرق البعيد، موطن ألـف ليلـة وليلة، هو الذي ينادي ابنها ليكون نبيا جديدا ويبدأ مسيرته من هناك؟ وأبوه هل قابل تجارا أتوا من أماكن قصية، وكانوا يلبسون الحرير، وتفوح منهم رائحة الزعفران والصـندل والقرفـة، فأسكرته تلك الرائحة، وقرر أن يبعث بابنه إلى المستعمرة الجديدة، الهند، ليصـطاد النمـور، ويعود من هناك حاملا على صدره الأوسمة، ومالئا صناديقه بالذهب؟ ([1])

إن الإشكال المطروح هنا هو: إذا سلّمنا بأن هذه الأقوال هي أقوال الراوي الذي يـؤطر القصة في " أرض السواد " وهو راوٍ غير مشارك ، فهل ثمة ما يخول له أن يتساءل - مثلـه مثل أية شخصية مشاركة - عن شخصية ريتش ، وبهذه الكيفية ؟ وإذا لم يكن هـذا الصـوت هو صوته فمن يتكلّم إذن؟

إن الإجابة – حسب ما اعتقد - لا تبدو سهلة، إلا إذا اعتبرنا هذا بمثابة تدخّل غير مبرر من طرف الراوي، وإذْ ذاك نقول بأنه كان بإمكانه تكليف شخصية من الشخصيات كي تنـوب عنه لتمرير مثل هذه التساؤلات، من خلال حوار ذاتي أو حوار خارجي، أو بأي شـكل آخـر لا يتنافى والوظائف السردية المخولة للراوي غير المشارك.

ويمكن تقديم نماذج أخرى تقدم مثل هذا الإشكال، ولكنها أقل حدة ، وتتمثل في أقوال ينقلها الراوي بأسلوب مباشر حر، تعيد طرح السؤال نفسه: من المتكلّم ؟ كهذا النموذج :

" ولا تكفّ عن مطالبة ريتش أن يلتمس من رؤسائه كي يختصروا فترة إقامته « في هذا المكان النّائي والذي لا بد أن يؤدي إلى الموت، أو على الأقل يسبب أمراضا لا شـفاء منهـا» كان ريتش يحتال على الأمر بإغراقها بالهدايا والوعود معا " ([2])

في هذا النموذج، يمكن ملاحظة أن ما جاء بين مزدوجتين « » من الناحيـة الطباعيـة، يفترض أنه وضع لتمييزه على أنّه قول منقول بأسلوب مباشر حر، ونحـن وإن يـذهب بنـا التخمين إلى أنّه كلام ماري زوجة ريتش، إلا أنه لا شيء يؤكد ذلك، في غياب مؤشرات يمكن الإعتماد عليها، ما عدا العلامة الطباعية المتمثلة في المزدوجتين، فإذا تم حذفهما، كان الأمـر أكثر إشكالا، لأنه يمكن في تلك الحال اعتبار ذلك الخطاب خطاب الراوي ذاته.

---

[1] - عبد الرحمن منيف:أرض السواد (1)، ص:85

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:56

وفي الحقيقة ، فإن مثل هذا التداخل و الإلتباس في الأصوات هو ميزة من ميزات الرواية الحديثة، التي باتت ترفض أحادية صوت الراوي في خطابهـا، بـل بـات خطابهـا يتشـكل من فسيفساء من الخطابات التي تختلف أجناسها وأشكالها، وبالتأكيد فإن " تعدد الخطابات يستلزم بالضرورة تعدد الأشكال السردية " ([1]) كما يقول سعيد يقطين.

وهذه التعددية في الخطابات نجدها ماثلة في خطاب رواية "أرض السواد" التـي يتشـكّل خطابها من تضافر شبكة من الخطابات،تُستحضر فيها أجناس أدبيـة وغيـر أدبيـة مختلفـة، كالخطاب الديني،وخطاب السيرة والمـذكرات، والمقامـة والخطابـة، والرسـالة، والتقريـر، و الحكي التراثي، والمسرح، والقصص العجائبي، والأمثال العربية، والأمثال الشعبية والشـعر والغناء، والتّنجيم، والتاريخ، وغيرها من مظاهر التناص في أرض السواد.

2.4 اشتغال التّناص في أرض السواد :

يحيل مصطلح التّناص - بحكم معناه العام الذي استعمل في بدايات توظيفه مع بـاختين و كريستيفا إلى الصلات التي تربط نصا بآخر، وإلى العلاقات أو التفـاعلات الحاصـلة بـين النصوص مباشرة أو ضمنا، سواء كان ذلك عن قصد أو غير قصد، وأن أي نص كيفما كـان جنسه أو نوعه لا يمكن إلاّ أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما ، مع النصوص السـابقة أو المعاصرة له ([2]) وهذا ما ينطبق على الرواية بصفة عامة، والرواية العربية الحداثية بصفة خاصة.

وحين نتحدث عن الرواية العربية الحداثية ، فإننا نتحدث عن ذلك التحول الـذي شـهدته الرواية العربية بعد الستينات من أشكال أخذت تنزح نحو التجريب، والانفتاح علـى الأجنـاس الأدبية وفنون أخرى بشكل لم تألفه الرواية العربية من قبل ، وهو تحول يلخّصـه منصـور قيسومة بقوله :

" لم يعد النّص الروائي مجرد تفاعل بين الذات المبدعة ، وبين ما تبدعه من نصـوص وشخصيات وأحداث.. بل كذلك بين النّص والنّص، أو ما يولّده النص الروائي مـن نصـوص داخل الرواية المكتوبة، ومن نصوص غير المكتوبة، خارجها، إذ كما يولّد الحدث أحداثا، يولّد

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:372

[2] - سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1992، ص:10

النص الروائي نصوصا روائية، تدخل في علاقات غامضة أو بينة مع بنى مختلفة لنصـوص سابقة لها من التراث أو نصوص معاصرة لهما من الرواية الحديثـة أو مـن الأدب العربـي الحديث أو الأدب الغربي " ([1])

وبالعودة إلى " أرض السواد " نجدها رواية تتداخل في خطابها خطاباتٌ متعـددة تشـكّل بنيتها الكبرى، يقوم فيها الراوي بعملية التنسيق والتنظيم مما يجعل تلك الخطابـات المتنوعـة منسجمة، إذ رغم تعددها واختلاف أشكالها، نجد " أرض السواد " ينطبق عليها ما ذهب إليـه باختين من أن الرواية لا تتعامل مع الأجناس الأدبية التي تستحضرها في خطابها بشكل مجرد مطلق، وإنما تستدرجها لتختلق منها لغتها الخاصة، التي تقوم على التعدد اللّغوي الموجه نحـو تعدد الأصوات أو ما يسمى (البوليفونية - *Polyphonie*)([2])

ولعل أول ما يمكن ملاحظته بهذا الشأن، أن العديد مـن النصـوص السـردية العربيـة - الحداثية - باتت تستعير مختلف الأشكال السردية التراثية، بجعلها منطلقـا لإنجـاز مـادة روائية، تبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلـك بحضور أجناس أدبية تراثية كالمقامة والرسالة وأدب الرحلة ([3]) يضاف إلى ذلك كلّه استحضار لنماذج من الشعر العمودي التراثي كشعر المتنبي.

غير أنّه، وإن كان الإنطلاق من نصوص سردية قديمة محددة الهوية، فإنه سيتم تحويلهـا وتقديمها في نص سردي جديد هو الرواية، عبر الحوار أو التفاعل النّصي التي تقيمه الروايـة مع تلك النّصوص ([4])

وهو ما سمح لبعض الأجناس و الجنيسـات *(Sous- genres)* العربيـة والعتيقـة بـالعودة إلى الظهور من جديد، في أشكال وصيغ تحتفظ بالجذور والأصول لكنها تتغير باسـتمرار" ([5]) بتغير تقنيات الرواية وأساليب التّجريب ذاتها، كما نجده في ثلاثية " كتاب التجليـات" لجمـال الغيطاني ومثلما يتجلى في " أرض السواد " وفي روايات عربية أخرى عديدة .

---

[1] - منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال والتّشكّل، ص:177/176

[2] - بشير القمري: شعرية النص الروائي، ص:82

[3] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص:5

[4] - المرجع نفسه، ص.ن

[5] - بشير القمري: شعرية النص الروائي، ص:205

وإذا كان لكلّ روائي طريقته في استحضار النص التراثي الغائب ، بكيفية يتم " تجسيدها بناء على نوع من أنواع العلاقة التي يقيمها النّص اللاحق بالنص السابق" ([1]) فإن أول ما نلاحظه بخصوص رواية " أرض السواد " أن صاحبها يحرص على استحضار ما أمكن من الأجناس التراثية دفعة واحدة، وفي رواية واحدة ، فلا يكاد يكون ثمة جنس تراثي معروف لا نجد له حضورا في هذه الرواية إن بشكل أو بآخر.

من جهة أخرى، ورغم ذلك الكم الهائل من النّصوص والخطابات الغائبة التي يتم استحضارها – لأغراض فنية - في خطاب هذه الرواية، فإن تلك الخطابات لا تبدو مقحمة بشكل قسري، ولا حتى دخيلة أو قديمة، حيث تتسلل إلى الخطاب العام – للرواية- عبر منافذ مختلفة وبشكل مبرر، لتستقل بعد ذلك موضعها المناسب، فتصبح جزءا منه لا يمكن الإستغناء عنه.

وقد سبق أن رأينا كيف يتم إدراج نمط الحكي التراثي من خلال كتاب تقوم شخصية بقراءته، وبمجرد شروعها في القراءة يتم إدراج النّص بهذه الكيفية:

" وبعد أن تم إعداد الشاي ، أخذ بدري يقلّب ويقرأ : « وحدث أبو محمد الحسن بن عمرو أن مركبا خرج من بلاد الهند إلى بعض النواحي فذهب من يد صاحبه بقوة الريح، وغاب المركب، فاضطر الربان إلى الرسو بجوار جزيرة صغيرة لا ماء فيها ولا شجر ، وخرجوا إلى البر واشتغلوا بإصلاح المركب ، واتفق لهم يوم نوروز فحملوا من خشيبات المركب، وبعض خوض وقماش وأوقدوا ، فتحركت الجزيرة بهم ، فاسرعوا وألقوا بأنفسهم إلى الماء ، وتعلّقوا بالقارب، ورأوا الجزيرة تغوص تحت سمعهم وبصرهم » " ([2])

وبهذه الكيفية، فأنه لا يبدو النص التراثي دخيلا ، بقدر ما يبدو مكملا لخطاب الرواية، فقد هيأ الراوي القارئَ لاستقبال النص المستحضر، بأن نبهه إلى أن الشخصية ستشرع في قراءة الكتاب، وأهم من ذلك فقد نبهه قبل أن يصل إلى هذه النقطة من السرد، أنه كتاب ظل مخبأً لفترة طويلة،في صندوق يحتفظ به صاحب المركب في مركبه، وسمح لبدري بقراءته، وهو كتاب أهداه له رجل يحب الأسفار وله قصص كثيرة، وهذا ما جعل بدري يتشوق لقراءة الكتاب وما يتضمنه من قصص.

[1] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص:17

[2] -عبد الرحمن منيف:أرض السواد (1)، ص:475

بل وأكثر من ذلك فإن قارئ رواية "أرض السواد" سيكون بدوره متشوقا لقراءة ما سيقرأه بدري ، نتيجة لعبة التشويق التي تمت ممارستها على القارئ ، وإن كان هذا الأخير هو المقصود بالقراءة أصلا، وهذا جانب من جوانب الإثارة الفنية في خطاب الرواية.

ومن ثم،لا نجد النص المستحضر قد أقحم لملء فجوة شاغرة، أو دون أن تكون له وظيفة، بقدر ما يساهم في شد القارئ من جهة، وانسحاب الراوي ليترك راوٍ آخر ينوب عنه مؤقتا، لا ليروي القصة ذاتها، وإنما ليروي قصة أخرى مغايرة تماما، لها فضاؤها وزمنها وشخوصها، فضلا عن أنه يتم سردها بطريقة مختلفة.

في نفس الإطار يتم استحضار خطابات دينية وأمثال عربية وشعبية وأبيات شعرية، يتم توظيفها من خلال أقوال الشخصيات، وهي تستشهد بها أو توظّفها بحسب سياق الكلام وما تقتضيه المواقف ، كالمثل العربي الموظّف هنا:

" أما بعد أن خرج المنادون، تسبقهم وتمهد لما سيقولون الطبولُ، فقد زفوا البشائر للناس ، والتحذير لمن يخالف أسعار الحكومة بالبيع والشراء، ولم ينسوا أن يرفعوا الدعاء للوالي داود، وكانوا يرددون في نهاية النداء عبارة بذاتها: « وُأعذر من ُأنذر» " ([1])

يتبين بجلاء كيف تم إدراج المثل العربي المناسب لسياق الكلام، فلا يبدو حشوا، بقدر ما يبدو تصعيدا للموقف، وتحذيرا صارما لمن يخالف أوامر الباشا، ولو استبدلنا هذا المثل بآخر غيره لاضطرب سياق الكلام واضطربت الدلالة أيضا، فهذا المثل يتحول – هنا- إلى جملة سردية لها وظائفها في بناء الحدث نفسه، إذ هي مؤشر على أن كل من يخالف أوامر الباشا سيعاقَب.

وبنفس الطريقة المبررة يتم توظيف الأجناس التراثية كالمقامة والرسالة، تتزواج في خطابيهما عتاقة الشكل وجدة الصياغة، من خلال عملية التّحويل التي تلحق شكل النص التراثي (السابق) فتنزاح به عن نمطية الأصل، فنجد المقامة المدرجة في خطاب الرواية، قد أدرجت ضمن خطاب آخر هو خطاب التّقرير، الذي يرفع للوالي، ولأنه تقرير رسمي تأتي صياغته البلاغية معادلة لمقام الشخصية التي يرفع إليها التّقرير، ووفق إيقاع يشبه إيقاع المقامة التراثية، ولكنه إيقاع يختفي فيه التوازن الصارم بين الوحدات، مثلما يمكن ملاحظته في هذا المقطع:

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:174

" فإذا عدنا إلى ليلة القلعة، فأقول عنها براحة الضمير، ويوافق معي الحسير والبصير، إن الناس من الخراقة وانعدام البصيرة، ومن فساد الذوق وتساوي الحرير و الحريرة، أن كل واحد يرتدي ما يشاء، مغضيا عن الوقت إن كان صبحا أو مساء، صيفا أو شتاء، وكأنه فزاعة زرع، أو حالب ضرع، لا يميز إن كان سيلتقي وزيرا خطيرا أو صعلوكا حقيرا، بكل الموجز من الكلام، ومن المنظر والهندام، كان الاحتفال: زرق ورق، وهيئة سز وذوق يوك " ([1])

وبمقارنة بسيطة بين المقامة التراثية وما أخذته من شكل جديد هنا، يتبين لنا مدى الإنزياح الذي مس شكل المقامة التراثية – هنا- سواء من حيث عدم توازي الفقرات أو من حيث تنويع الإيقاع ، بشكل مفاجئ يخلخل رتابة الإيقاع التقليدي و كذلك من جانب الأساليب والتراكيب.

ولأنه يتعذّر رصد كل النماذج المتعلقة بالتّناص في " أرض السواد" فإن الجدول التالي من شأنه أن يقدم صورة شاملة عن أنواع الخطابات المستحضرة وأجناسها المتعددة.

المقطع الخطابي	جنس خطاب التناص	جزء – ص
• لا يغير ا ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم قرآن كريم • « الجنة تحت أقدام الأمهات » حديث نبوي شريف • « وأخذ الرب الاله آدم ووضعه في جنة عدن ليلمها ويحفظها ، وأوصى الرب الاله آدم قائلا، :من جميع شجر الجنة تأكل أكلا، وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل ... » سفر التكوين	الخطاب الديني	ج2- 454 ج2-334 ج1-202
• « يشبه حديث جحا حين أصبح نجارا، إذ صعد إلى شجرة وأراد أن يقطع غضنا ، فركب على ذلك الغصن وأخذ ينشره ! »	الحكي التراثي	ج2- 396
• « ولد هوبي في محلّة الشيخ عمر، وهناك نما وترعرع، عرف الفقر ، والحرمان منذ الصغر، لأن اباه توفي باكرا، ومنذ الصغر سيطرت عليه رغبة أن يدافع عن الفقراء، وتتمنى لو يستطيع أن يؤمن لكل واحد منهم ما يكفيه من الثياب والطعام ...أما كيف تحول من عامل دباغة إلى شقي ، فإن موت صالح الدباغ هو المسؤول عن ذلك »	السيرة	ج1- 137

[1] - المصدر نفسه، ص:375

• « وفي السابعة والنصف بلغنا مضاربنا عند التلال ، وعلى مسافة ميل واحد في الشمال الغربي من كلوان، وكانت مساكننا التي أقامها لنا خالد بك واقعة عند نبع جميل، وهي مصنوعة باتقان من الأغصان ، وكان الى جانب الحرم والديوان حقول القمح، لم يزل الحاصدون يحصدونها وهم يتغنون بقصة فرهاد وشيرين »	المذكّرات/ اليوميات	ج3- 186
• « حضرة ولدنا المكرم بدري أفندي أدامه ا وأعزه بعد التحية من سويداء القلب، والسلام من جميع الأهل والمحبين ، وبعد السؤال عن صحتكم الغالية، فإن سألتم عنا فنحن و الحمد في أتم الصحة وأهنأ بال ولا ينقصنا إلا مشاهدة أنوار وجوهكم الكريمة»	الرسالة	ج2- 243
• « ثم كيف يجوز لرتبة أقلّ أن ترتدي كامل القيافة وتمام الهندام، في الوقت الذي لا يفعل ذلك عالي المقام وواسع الاحترام؟ ألا تحدث مثل هذه التشوشات والبلبلات، خاصة لمن لا يلم بالمقدار الأسمى في معرفة الرتب وتحديد المنازل والمقامات ؟ »	المقامة	ج1-374
• « وصل سعادة القنصل قبل آذان المغرب بساعة زوالية، كان حصانه يسير خببا، وإلى جانبه فارس آخر، وهو معه الحافر على الحافر، لا يقترب ولا يتأخر، حتى ظن من رأى الموكب أن له أميرين وليس أمير واحد ، فلما اقتربا تبين أن حرم القنصل من كانت تساوقه، كانت بملابس الفرسان ، بلا إشارة أو نيشان. استدراك1: كانت ملابس القنصل وحرمه تشبه ملابس صيادي الفرنج،أما الألوان فكانت أقرب إلى لون التراب الجاف. استدراك2: بناء للتعليمات لم أمكث أكثر من الوقت الذي يتطلبه تقديم التحية واعتذرت بعدها وانصرفت سالكا طريق الشط استدراك3: لا يمكن تقديم توصيفات أكثر لمقامكم إلا إذا كانت الرغبة حاصلة والسؤال قائما وبانتظار التوجيه.خادمكم ناطق	التقرير (الرسمي)	ج2-101

قزويني »		
• ما كل ما يتمنّى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن • اذا اعتذر الصديق إليك يوما من التّقصير عذر أخ مقر فصنه عن عتابك واعف عنه فإن الصفح شيمة كل حر	الشعر	ج2- 431 ج1-165
• عند جهينة الخبر اليقين • إن غدا لناظره قريب • رب ضارة نافعة	المثل العربي	ج1-59 ج3-152 ج2- 321
• « تقدم داود باشا بقواته نحو بغداد ، ونشبت المعركة بين الطرفين، ومثلما هي الحال في العديد من المعارك ، كان النصر في البداية الى جانب سعيد فانسحب داود، لكنه لجأ الى الحصار، إذ منع وصول المؤن إلى بغداد، فارتفعت الأسعار، وضج الناس بالشكوى، وبدأت بوادر الثورة في محلة باب الشيخ ، ثم امتدت إلى المحلات الأخرى، فخرجت المظاهرات يتقدمها حملة الأعلام والدفوف والطبول ، فعمت الفوضى وكثر السلب والنهب ، مما اضطر سعيد إلى الاعتصام في القلعة »	التأريخ	ج1- 24
• « وأضافت العمة زاهدة، أن سيدي عبد القادر ظهر لها مرتين،لكن في المرتين ظهر حافيا ،صامتا .في المرة الثانية رأت في عينيه دمهة كبيرة،ولقد سقطت الدمعة بصمت،ثم صارت تلك الدمعة نهرا »	الكرامات/ العجائبي	ج2- 500
يا أبو بشت بيش بلشت ...بيش بلشت، بيش بلشت ،أويلاخ يابا !	الغناء	ج1- 413

وبهذا الشكل نجد خطاب " أرض السواد " قد استقطب إليه ما لا يحصى من الخطابات المتعددة الأشكال، ليشكل منها وحدة خطابية كبيرة متجانسة هي خطاب رواية واحدة، وليس

يدل هذا التنوع إلا على أن عبد الرحمن منيف سعى مثله مثل روائيين عرب آخرين إلى تأصيل الراوية العربية، باستحضار التراث في أشكاله المتعددة وصهرها في خطاب جديد، يستند إلى ما يقتضيه بناء رواية حداثية ، تتعدد في خطابها الأصوات والرؤى و الخطابات، ومعها تتعدد أشكال السرد.

وإذا كان لكل نص روائي استراتيجيته السردية التي ينبني عليها الحكي في خطابه، فإن كلّ نص روائي هو موجه بالضرورة إلى متلق يتلقاه ، وسواء كان هذا الأخير مقصودا أو غير مقصود، فإن النّص - بعد أن كان ملكا لمبدعه أثناء عملية إبداعه – يصبح ملكا لمتلقيه أثناء عملية التلقي.

الفصل الثّالث

المتلقي و آلياتُ القراءة السَّردية

في أرض السَّواد

1- التّلقي و آلياتُ تفعيل النَّص الروائي

2- المتلقي والتفاعل النَّصي في أرض السَّواد

3 - سلطة الــرّاوي وسلطة المتلـــقي

4- التَّلـــقي ومستويات التَّـــخييل

1 - التّلقي وآلياتُ تفعيل النص الروائي:

1.1 مفهوم التّلقي في المناهج النّقدية الحديثة:

تتعدد أشكال التّلقي ومستوياته بتعدد أشكال الفنون ذاتها، فليس التّلقي في فن الموسيقى هو نفسه التّلقي في فن الرسم،ولا التّلقي في السينما هو ذاته في الأدب، ومنه، فإن المقصود بالتّلقي ـ هنا ـ هو تلقي الأدب والأدب المكتوب حصرا، بمعنى العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، مما يستدعي وجود قارئ بالضرورة حتى يتحقّق فعل التّلقي ([1])

باعتبار أن " الأدب عموما هو عملية إبداع من منشئه، وهو عملية تذوق جمالي من المتلقي، وهدفه ليس نفعيا بل جماليا، كونه يسعى إلى إحداث الإنفعال في النفس أو إثارة الدهشة عند قراءته " ([2]) وهو ما يحيل ضمنيا إلى أهمية الوظيفة، أو ربما الوظائف التي توكل إلى القارئ أثناء تلقيه للنّص، سواء أكان نصا شعريا أو نثريا، حتى وإن اختلفت طبيعة التّلقي من نوع إلى آخر.

إلا أنّه و رغم تلك الأهمية التي يفترض أن يحتلها القارئ في علاقته بالنّص، فإن ذلك لم يكن ليجعل منه قضية ذات شأن يذكر في النّقد التقليدي، وظلّ حاله كذلك لأمد طويل، فقد كان ينظر إلى القراءة في العصور الوسطى على أنّها عملية سلبية يكتفي القارئ من خلالها بامتصاص النّص وكأنه إسفنجة دون التفاعل معه ([3])

وفي المقابل فقد " كان الأديب هو محور كل شيء في النّقد، عنه يصدر عمل الناقد وإليه يرتد،حتى بلغ التماهي أقصاه بين تاريخ الأدب وتاريخ صاحب الأدب"([4]) ذلك أن النّص الأدبي كان يستقبل وكأنّه رسالة من مرسل بعينه، فاتجهت عناية النقاد إلى تحليل نفسية مؤلفه، والبحث عن عقده ونواياه،حتى لأنهم جعلوا من النّص وثيقة تاريخية تدل على زمنها أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها، فكان اهتمامهم بما له علاقة بشخص المبدع أوفر نصيبا من اهتمامهم بالنّص في حد ذاته ([5])

وهيمنةُ هذا التّوجه وتحكّمه في مسيرة النقد زمنا طويلا أحدث ردة فعل عنيفة ضده في النّقد الحديث، محاولة لإعادة قيمة النّص الأدبي وتأسيسه على أصول فنية صحيحة، فبات

[1] - روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة ،السعودية،1994، ص:7

[2] - عبد ا محمد الغذامي: تشريح النّص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ص:100

[3] - سيزا قاسم: القارئ والنص(العلامة والدلالة)، ص:119

[4] - عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، ص:10

[5] - عبد ا محمد الغذامي: الخطيئة والتّـكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص:26

النّص هذه المرة هو بؤرة التّركيز و الإنشغال، ولكن في سبيل الوصول إلى ذلك حدث بعض التطرف - كما يصفه الغذّامي- و الذي يراه من جانبه أمرا طبيعيا في مثل هذه الأحوال، فقد جاءت مدرسة النّقد الحديث - البنيوية على وجه التّحديد - لتنظر إلى النّص على أنه عملٌ مغلق فعزلته عن مؤلفه وعن عصره، وجعلت منه وحدة فنية مستقلة، لها خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مع أي عمل آخر،حتى وإن كان ينسب لنفس المؤلّف،لذلك، حرصت البنيوية على تسمية النّص بالعمل تأكيدا منها على استقلالية وحدته ([1])

ويعد هذا التحول من الاهتمام بما هو خارج النّص إلى التمركز داخل النّص امتدادا لطروحات الشّكلانيين الروس، في مجال التنظير للأدب، انطلاقا من اهتمامهم بالعناصر المشكلة للنّص الأدبي من الداخل، ورفضهم الفصل بين الشّكل والمضمون، وهو ما كان له أثره في تيارات النقد الحديث بعد ذلك.

وقد ذهب البنيويون مذهبهم – ذاك- اعتقادا منهم أن الخطابات إنما تتشكّل سننها الخاصة بها بعيدا عن القارئ، فجاءت السيميولوجيا لإبطال ذلك الزعم،وسعت إلى تطوير طرائق منفتحة على القراءة، على نقيض ما ذهبت إليه البنيوية، التي كان تَوجهها يفرض قراءات منغلقة،أرادت بها تأصيل نماذج بنائية محددة في الخطابات، مكونةً على غرار النموذج اللّغوي([2])

كما سايرت الاتجاه السيميولوجي اتجاهاتٌ نقدية أخرى، كمنهج التفكيك *(Déconstruction)* الذي ساهم من جهته في تقويض النظريات التقليدية،معلنا عن ولادة جديدة للنّص، باعتبار هذا الأخير لعبة حرة للدالاّت تنفتح باستمرار، وذلك بتعدد القراءات، فكان هذا بمثابة ثورة نصية أقصت الفهم التقليدي للأثر الأدبي، بالإضافة إلى ذلك، نظر أصحاب هذا المنهج إلى النّص على أنّه سلسلة من الدالات غير المقترنة بمرجع، فلم يعد للنّص التفكيكي من أصل ولا نهاية تحده ([3])

وفي ذلك يصرح جاك دريدا:" إنّنا لا نستطيع أن نبقى داخل النّص، ولكن هذا لا يعني أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النّص أو دراسته البسيكولوجية أو السياسية أو سيرة المؤلّف، أعتقد أن هناك بين خارج النّص وداخله توزيعا آخر للمجال أو الخبر، واعتقد أنه

[1] - عبد ا محمد الغذامي:الخطيئة والتّـكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، ص:27

[2] - عبد ا إبراهيم/ سعيد الغانمي/عواد علي:معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص:30

[3] - المرجع نفسه،ص:130

سواء أفي القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية للنّص،من خلال مسيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة يظل هناك شيء ما ناقص دائما " ([1])

ولعل الإنعطاف الأكبر نحو الاهتمام بالقارئ تمثل في أبحاث الألمانيين في نهاية الستينات من القرن العشرين، وبخاصة عند ممثلي مدرسة كونستانس *(Constance)* الذين كان محور انشغالهم " جماليات التّلقي " كما هو الحال عند كل من فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* وهانز روبارت ياوس *(Hans Robert Jauss)*

وكما لاحظ ياوس في مستهل مقال عن " النموذج" فإن المناهج لا تهبط من السماء جاهزة، وإنما لها موقع من التاريخ، ولا تُستَثنى نظرية التّلقي من هذه القاعدة، فقد تطورت في وضع غلب عليه طابع الصراع والجدل في الحياة الألمانية الأدبية والسياسية أيضا، وفي خضم ذلك احتلت هذه النظرية مكانها في المجال النّقدي، من خلال أشكال معقدة من الحوار والجدل مع المناهج والتقاليد الأخرى ([2])

وسواء اعتُبِر ظهور نظرية التّلقي بوصفه تغييرا في النّموذج السائد أو بوصفه نقلة في مجال الاهتمام، فليس في وسع أحد اليوم - كما يقول روبرت هولب- أن ينكر جادا الأثر الهائل الذي أحدثته تلك النظرية في مجال تفسير الأدب والفن عموما ([3])

هذا، وإن ظلّ النزاع قائما حول ما تستهدفه تلك الدراسات المتعلقة بالتّلقي على وجه التّحديد، بالنظر إلى تعدد الآراء و الطروحات، وربما كان سبب ذلك صعوبة ضبط ما يعنيه مصطلح " التلقي " ضبطا دقيقا واضحا، والواقع أن الاختلاف بين التّلقي والفاعلية أو ما يسميه المختصون – أيضا- بالاستجابة و التّأثير يمثل واحدة من أكثر المعضلات إلحاحا، فكلاهما يتعلّق بما يحدثه العمل في المتلقي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يبدو من غير الممكن الفصل التّام بين هذين المفهومين، ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعا ترى أن التّلقي يتعلّق بالقارئ، في حين يفترض في الفاعلية أن تختص بالمعالم النّصية، وهذا تخصيص هو في كل الأحوال غير مرضٍ حسب رأي روبرت هولب ([4])

---

[1]- عبد ا إبراهيم، سعيد الغانمي،عواد علي:معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص:137

[2] - روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص:62

[3] - المرجع نفسه، ص:50

[4] - المرجع نفسه، ص:32

وقد طرح تحويل وجهة الاهتمام إلى القارئ إشكالات عدة، يظل الجدل قائما بشأنها إلى يومنا الحاضر، منها ما يتعلّق بهوية القارئ في علاقته بالنّص و منها ما يتعلّق بفعل القراءة وتعدد مستوياتها وأصنافها من جهة ثانية.

2.1 إشكالية المتلقي في النّص الروائي :

قد يبدو للوهلة الأولى أن مفهوم " القارئ " مفهوم يمكنه أن يتّسع ليشمل كل من يتلقى النّص السردي الروائي ، بوصفه قارئا - وكفى- دونما أن يطرح ذلك أي إشكال أو تعقيد، غير أن الأمر عند المختصين في مجال التّلقي لا يبدو بهذه البساطة إطلاقا، بقدر ما يتحول عندهم إلى قضية تطرح مزيدا من الإشكال والتّعقيد، ولعلّ التّعقيد يبدأ من التساؤل التالي، الذي يبدو في شكله بسيطا للغاية : أي قارئ نعني ؟

لقد اتجهت تيارات النقد الحديث لمرحلة ما بعد الستينات- تحديدا - إلى تفويض القارئ سلطة كبيرة في تأويل النّصوص و تفعيلها، وهي وإن اختلفت في تصنيفاتها للقارئ، وتعددت مفاهيمها حول القراءة وأصنافها ومستوياتها، إلا أن ما لا تختلف فيه جميعها هو أن أي نص لا بد وأن يوجد له من قارئ، يحاوره أو يفعله أو يؤوله أو يعيد إنتاجه إلى ما ذلك من المفاهيم التي تسوقها لنا نظريات القراءة والتلقي في هذا الشأن.

يقول عبد ا محمد الغذّامي: " لو حاولنا أن نتمثّل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنّص، فالأدب إذًا هو نص وقارئ، ولكن النّص وجود مبهم كحلم معلّق ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفعالية لوجود أدب ما، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنّص، ومصير النّص يتحدد حسب استقبالنا له " ([1])

وهو ما يتّفق مع ما ذهب إليه إيزر من أن " العمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقّق إلا من خلال القارئ، ومن ثم،تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه، وهذا الواقع المشكل في النّص الأدبي لا وجود له في الواقع،وعندئذ تنصب عملية القراءة على كيفية معالجة هذا التشكيل المحول من الواقع " ([2])

[1] - عبد ا محمد الغذامي: الخطيئة والتّـكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص:75

[2] - نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب، القاهرة ، مصر، ص:55

من جانبه يذهب بول ريكور إلى أن عملية التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النّص وحده بل لدى القارئ، وبهذا الشّرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد أمرا ممكنا، بمعنى أدق أن معنى السرد أو دلالته إنما تنبثق من التّفاعل بين عالم النّص وعالم القارئ ، ليصبح فعل القراءة اللّحظة الحاسمة في التحليل بكامله، إذ عليه ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ ([1])

أما أمبرتو إيكو فيذهب إلى ما هو أبعد من ذلك،حيث يعتبر " النّص آلة كسولة تتطلب من القارئ بذل جهد تعاضدي جبار لكي يملأ فراغات " ما لم يقل " و " ما قيل " التي لبثت بيضاء " ([2])

من خلال هذا، يتبين لنا أن وظيفة القارئ أبعد من أن تكون مجرد تلق آلي، يفرض فيه النّص على القارئ سلطته ومحتواه، بقدر ما هي تفاعل بين النّص والقارئ " فالنّص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره، والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها، وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النّص على القارئ الذي يتولى إتمامها، ومن المهم جدا أخذ هذه القضايا بعين الاعتبار في الدراسة الأدبية، وهي قضايا لغة النّص وقضايا القراءة أو القدرة الأدبية " ([3])

من هذا المنطلق، يؤكد أمبرتو إيكو على أن النّص إنما يبث إلى قارئ جدير بتفعيله، حتى ولو كان الأمل بوجود هذا القارئ معدوما ([4]) والنّص السردي – و تحديدا نص الرواية - ليس مجرد حكي عاد لأحداث تتعاقب، ولا هو مجرد جمل ومقاطع متتالية، وإنما هو بناء فني شديد التعقيد، وليس هذا النّص يقبل قارئا يؤدي وظيفة إسفنجة تمتص معنى المحتوى، ومن ثم، يطرح إشكالٌ عويص بخصوص نوع القارئ في الرواية، ومدى كفاءته في تفعيل نصها من خلال فعل القراءة.

من هنا، نجدنا حيال هيئات و تجليات عدة يتقمصها القارئ، بحسب ما تقترحه علينا نظريات القراءة،من تصنيفات وتسميات تخصه،منها:القارئ الحقيقي والقارئ الضمني

---

[1] - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:46

[2] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص:28

[3] - عبد ا محمد الغذامي:الخطيئة والتّـكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، ص:22

[4] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص:64

والقارئ النموذجي والقارئ العمدة وغيرها، وهذه الاختلافات إنما تدل في جوهرها على اختلاف حول هوية القارئ النصية ووظائف القراءة.

فالقراءة وإن كانت في بعدها الأول لا تتحقق إلا بوجود قارئ حقيقي أو فعلي، إلا أن ما يطرح الإشكال هو أن النّص الأدبي ـ مهما كان جنسه أو نوعه ـ لا يكتَب لكي يقرأه شخصا بعينه، وإنما يكتَب ليقرأه عدد غير محدود من القراء، ومن ثم فإن مستويات القراءة ستتباين وتتعدد.

فالقارئ العادي - مثلاً- تختلف قراءته اختلافا بينا عن القارئ الناقد، لاختلاف آليات القراءة وأهدافها ذاتها، حتى ولو كان النّص المقروء واحدا، يقول الغذامي: " الدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية فهو غزو وفتح، يتّجه فيه القارئ نحو النّص الذي هو المضمار، وإذا ما كتَب القارئ عن تجربته هذه مع النّص فهو إذًا ناقد، و ما الناقد إلا قارئ متطور غزا النّص وفتحه ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة " ([1])

إذ أن وظيفة الناقد - في هذه الحال - تقتضي أن ينتج الناقد نصا مكتوبا عن نص آخر مكتوب بطبيعة الحال، وهو عادة ما يكون مدركا للمنهج الذي ينهجه في نقده، وهذا المنهج يقوم أساسا على قواعد منطقية خاصة، قابلة لأن تُرتب بكيفية يتألف منها نظام خاص، ومن الممكن دراستها وتطبيقها في دقّة وعناية ([2]) فالناقد بهذا هو متلق مثالي و مرسلٌ مثالي في الوقت ذاته ([3])

أما القارئ العادي فإنه عادة ما يكتفي بالقراءة البصرية والذهنية، وهو قارئ يطرح من جهته إشكالات لا تقل تعقيدا عن الإشكالات التي يطرحها مفهوم النّص ذاته، فمن نعني بالقارئ الذي ليس هو بناقد تحديدا؟

في هذا الشأن يطرح المنظّرون في مجال القراءة العديد من التّصورات والمفاهيم، وهي وإن اختلفت في طروحاتها، فإنها في عمومها تقصي من دائرتها نموذج القارئ السلبي، أي القارئ الذي لا يتفاعل مع النّص بشكل إيجابي، والذي تتجسد سلبيته في نموذج القراءة

---

[1] - عبد ا محمد الغذّامي:الخطيئة والتّـكفير(من البنيوية إلى التّشريحية)، ص:6

[2] - خالد يوسف: قراءات و رؤى (في النقد والأدب عند العرب)، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص:13

[3] - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2003، ص:21

التي يتحول فيها مثل هذا القارئ إلى مجرد إناء يمتلئ بما يلقى فيه، ومنها تلك القراءة التي تكون الغاية منها مجرد التسلية على سبيل المثال([1])

وإذا كان يصعب علينا حصر تلك النّظريات والآراء التي جعلت من موضوع التلقي وقضاياه مركز اهتمامها، فإنه - حسب ما يذهب إليه عبد السلام المسدي- قد طاف الأمر بالمنظّرين في المدارس الغربية، منذ مطلع القرن العشرين عبر مراوحات ثنائية ثلاث، انقلها عنه كما حددها ([2]) :

أ- بين إلحاح على القارئ مطلقا بوصفه المستهلك للمادة الأدبية و إبراز لدور الناقد بوصفه قارئا متميزا، تتجاوز مواصفات تعامله مع الأدب ما يتوفر لدى القارئ العادي.

ب- ثم بين تأكيد على دور قارئ نموذجي،هو عبارة عن صنف ذي مؤهلات تمثيلية، كما لو أنه عون يستعان بملكاته في مختبر من مختبرات البحث اللّغوي، وبين اعتبار لدور الناقد باعتباره وسيطا، يقوم بين النّص وصاحبه من جهة، وبين النّص وقارئه من جهة ثانية، وبين صاحب النّص وقارئه من جهة ثالثة.

ج - بل وبين الناقد بوصفه جسرا إلى الأدب،من خلال القراءات الممكنة التي قد يجريها أصناف القراء المحتملين، سواء أكانوا قارئين من الدرجة الأولية، أي: مجرد مستمتعين بالمادة الأدبية أو قارئين من الدرجة التالية، على أساس أن وظيفتهم تتجاوز تحصيل لذة الإمتاع إلى تفسير ما به يحصل الإمتاع.

وفي إطار ذلك نجدنا حيال تصنيفات عدة للقارئ، لا يخلو أي تصنيف منها من إشكال عويص، وبالخصوص إشكالية القارئ في النص الروائي، ومن بين أهم تلك التصنيفات التي راجت في نظريات القراءة والتّلقي ما يأتي:

أ- **القارئ الحقيقي** : *(lecteur réel)* وهو القارئ الذي له وجود فعلي في عالم الواقع، فهو موجود فقط خارج النّص بوصفه كائنا بشريا حقيقيا، والذي ينبغي التّمييز بينه وبين المروي له في النّص السردي، باعتبار المروي له عنصرا تخييليا لا وجود له إلا في النّص([3]) أما عن سلطة القارئ الحقيقي فهي تكمن في أنه هو من يقوم بتوجيه القراءة بالأساس، وأنه بإمكانه أن يقرر تعطيلها أو تسريعها أو تأجيلها أو إيقافها متى شاء.

[1] - صلاح صالح: سرد الآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)،ص:19/18

[2] - عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، ص:40/39

[3] -*Yves Reuter,L'analyse du récit ,Editions Nathan Université,Paris ,2000, p:12*

ب- **القارئ الضمني** *(Lecteur implicite)*: وهو مفهوم من المفاهيم التي استعارها إيزر من منظرين آخرين، لكي يصف التفاعل بين النّص والقارئ أثناء فعل القراءة، وواضح أنه نسخة من مفهوم " المؤلف الضمني " عند واين بوث ([1]) ويعرفه إيزر - في الكتاب الذي يحمل اسمه - بأنه حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على حد سواء، تمييزا له عن التصنيفات النّمطية المختلفة للقراء التي وضعها منظرون آخرون ([2])

وهو يرى أن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النّص، بل هو عنده بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة ([3]) مما يجعل مفهوم القارئ الضمني غامضا بعض الشيء، وهو بدوره مفهوم يختلف عن مفهوم القارئ النموذجي.

ج- **القارئ النّموذجي** *(Lecteur idéal)*

في حين يتحدث إيزر عن قارئ ضمني هو نتيجة التفاعل بين النّص والقارئ الحقيقي، فإن إرفين ڤلف *(Erwin Wolff)* يقترح قارئا نموذجيا مقصودا ، هو القارئ الذي يتشكل في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله، ولا يستقر ڤلف على تسمية هذا القارئ باسم محدد، فهو ينعته أحيانا بأنه خيالي ومرة بأنه ملائم، ومرة أخرى بأنه نموذجي أو مثالي أو محايث ([4])

و مفاد ذلك أن الكاتب وهو ينتج نصا أدبيا يتصور قارئا معينا، وفي خلفيته نصوص عديدة يحولها ويبنيها في إنتاجيته الخاصة به، والقارئ من جهته وهو يقرأ نصا يدخل إليه معبأ بتصورات قبلية عن النّص هي بمثابة موسوعة مخزنة، ومن خلال ذلك التفاعل البنائي الذي يحصل على مستوييه الداخلي "الكتابة" والخارجي "القراءة" يتم انفتاح النّص أو انغلاقه ([5])

وهو ما يصفه أمبرتو إيكو بالإستراتجية النّصية قائلا : " ليكن واضحا من الآن فصاعدا أنه كلما استخدمنا عبارات من مثل المؤلف والقارئ النموذجي، فقد عنينا بهما

---

[1] - روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص:203/202

[2] - المرجع نفسه، ص:204

[3] - المرجع نفسه، ص:205

[4] - المرجع نفسه، ص:25

[5] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2،2001، ص:76

في الحالين نموذجين من الاستراتيجية النّصية، فالقارئ النموذجي إن هو إلا جماع شروط النجاح أو السعادة التي وضعتْ نصيا " ([1])

ويذهب أ.إيكو إلى أن الروائي جيمس جويس *(James Joyce)* نفسه في نتاجه النهائي كان يسعى إلى بناء قارئه الخاص عبر استراتيجية نصية مبرمجة، وهو المؤلّف الذي أُثر عن نصه انفتاحه الشّديد، ولكنه في المقابل يلاحظ من جهته أن النّص الذي يحيل إلى قراء لم يكن يفترض وجودهم، ولا ساهم في إنتاجهم يصير عصيا على القراءة أكثر مما هو عليه، أو ربما يصير نصا آخر مختلفا عن الأصل ([2])

د- **القارئ العمدة** *(Archilecteur)*

وهو مفهوم اقترحه ميشال ريفاتير *(Michael Riffaterre)* للحد من طغيان العنصر الذاتي في العملية النقدية، وسعيا إلى إضفاء الطابع الموضوعي على المقاربات النّصية([3]) حيث يرى ريفاتير أن النقد الموضوعي يقتضي ألا ينطلق الناقد من النّص مباشرة، وإنما ينبغي له أن ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حول ذلك النّص، ولذلك تعين اعتماد قارئ عمدة أو قارئ مخبر كما يسميه عبد السلام المسدي، يكون بمثابة مصدر للاستقراء، يجمع الناقد كل ما يطلقه من أحكام معيارية، معتبرا إياها ضربا من الاستجابات التي نتجت عن منبهات كامنة في سياق النّص، وحتى ولو كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية، فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية في نشأتها، فذلك عمل موضوعي، والناقد لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية ([4])

والقارئ العمدة بهذا المعنى ليس قارئا بعينه، وإنما هو مجموع القراء الذين يستعين الناقد بأحكامهم المعيارية قبل أن يحكم بدوره على النّص بوصفه ناقدا.

إلى جانب إشكالية تصنيف القارئ، ثمة قضية أخرى هي على وجه الخصوص من إشكاليات التّلقي في النّص السردي، وأعني بها إشكالية الالتباس الحاصل أحيانا بين القارئ كذات تتلقى النّص (من خارج النّص) والمروي له في خطاب الرواية داخل النّص، والتي هي أشد تعقيدا في الرواية الحداثية.

---

[1] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص:77

[2] - المرجع نفسه، ص:72

[3] - عدنان حسين قاسم:الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2001، ص:110

[4] - عبد السلام المسدي :النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 1983، ص:51

في هذا الشأن، يرى جيرالد برانس *(Gerald Prince)* أنه نادرا ما اهتم النقاد بدراسة المروي عليه *(Narrataire)* وأنه غالبا ما التبس مفهومه عندهم بمفاهيم متاخمة للمتلقي الذي هو القارئ، وليس برأيه من العسير تعليل الافتقار إلى الاهتمام النقدي بالمروي عليه، إذ يرجع ذلك إلى سبب تميز النوع السردي نفسه على الأرجح، فكثيرا ما تأخذ الشخصية الرئيسية ـ المتكلّمة بضمير الأنا ـ على عاتقها دور السارد في الرواية، مثل مارسيل في " البحث عن الزمن الضائع " وريكونتين*(Roquentin)* في " الغثيان " وجاك ريفال *(Jacques Revel)* في " جدول الزمن " في حين أنه ليس هناك شخصية بطلة تمثّل دور المروي عليه بشكل جلي، إلا إذا أدرجنا الرواة الذين يشكلون ما يخصهم من المروي عليهم، يضاف إلى ذلك أن مسؤولية الراوي تبدو في المستوى السطحي - إن لم يكن في المستوى العميق منه- أكثر من مسؤولية المروى عليه، فيما يتصل بشكل الحكي وطابعه وملامحه في الوقت نفسه، كما أن ثمة قضايا في السرد الروائي كان يمكن تناولها من زاوية المروي عليه، تمت دراستها من زاوية رؤية الراوي، وغير ذلك من الأسباب ([1])

لهذا، يحرص تودوروف على التّمييز بين المروي له والقارئ حرصا شديدا، فيقول: " وليس المسرود له هو القارئ الفعلي تماما، كما أن السارد ليس هو الكاتب، علينا ألا نخلط بين الدور والممثّل الذي يؤديه، ووظائف المسرود له متعددة، فهو يمثّل محطة بين السارد والقارئ، ويساعد على تدقيق إطار السرد، ويفيدنا في تمييز السارد، ويبرز بعض الأغراض ويجعل الحبكة تتقدم، إن دراسة المسرود له ضرورية لفهم القصة بقدر ما هي ضرورية دراسة السارد " ([2])

أما جيرار جنيت فيذهب إلى أنه لا يجب فقط التّمييز بين القارئ الفعلي والمروي عليه، وإنما يجب كذلك ألا نخلط بين هذا الأخير والقارئ الإفتراضي (*lecteur virtuel*)([3])

ولا يدل هذا الالتباس الحاصل أحيانا بين القارئ والمروي عليه إلا على التعقيد النّصي الحاصل في الخطابات الروائية في حد ذاتها، فقد يحدث أن يخاطب السارد قارئا متخيلا في النّص السردي، وقد ينعته بالقارئ أو بالمتلقي مثلما نصادفه في ثلاثية " كتاب التجليات " لجمال الغيطاني، ومن ذلك هذا المقطع " اعلم أيها المتلقي الفطن أنّني ضعيف أضعف مما

---

[1] - جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروى عليه،ترجمة علي عفيفي، مجلة النقد الأدبي (فصول)،م12، ع2، صيف 1993، ص:76

[2] -تزفيطان طودوروف: الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص:58

[3] - *Gérard Genette,Figures III, p:265*

تتصور، وأرقّ مما تتخيل..." ([1]) و في هذا، يحدث الإيهام بأن المعني بالتلقي إنما هو القارئ الفعلي، وإن لم يكن الأمر كذلك في واقع الحال.

والتّمييز بين القارئ والمروي عليه لا ينقص بتاتا من أهمية هذا الأخير، يقول جيرالد برانس: " إن المروي عليه واحد من العناصر الأساسية في كل سرد ، وإن الاختبار العميق لما يقدمه، ودراسة العمل السردي بوصفه مكونا من سلسلة من الإشارات التي تخاطبه تفضي إلى قراءة أكثر حذقا، وإلى تشخيص أعمق للعمل، ويمكن لهذه الدراسة أن تفضي بالمثل إلى تنميط أكثر تحديدا للنوع السردي ، وإلى فهم أعظم لتطوره ، كما يمكن أن تزودنا بتقدير أفضل للطريقة التي يؤدي بها السرد وظائفه، وإلى تقدير أكثر انضباطا لنجاحه من وجهة النظر الفنية " ([2])

3.1 آلياتُ تفعيل النص الروائي:

رغم التّطور الذي يشهده مجال الكتابة الالكترونية ورغم وجود وسائط رقمية عديدة للتّلقي، فإن النّص الورقي المطبوع (النّص الروائي على وجه الخصوص) يظل الوسيط الأساسي الذي من خلاله تتم عملية القراءة، والذي من خلاله ينشأ التفاعل بين القارئ والنّص في مستوياته الأولى، وذلك حتى وإن كانت " أنماط العلاقة التي تتحكّم في التفاعل بين النّص والقارئ مركبة إلى حد بعيد، وقد تشبه العلاقة التي تربط بين الناس" بحسب تعبير سيزا قاسم ([3])

وهذا التفاعل هو ضرب من الاتصال الأدبي، و هو في بعده الأول اتصال لغوي، بالرغم من التمايز القائم بين الاتصال الشفهي والاتصال المكتوب من جوانب عدة، منها طبيعة التوجه ذاته، فبينما نجد الاتصال الشفهي يميل إلى التّوجه الفيزيائي والنفساني نحو الشريك، يميل الاتصال الكتابي إلى النّص المكتوب نفسه، ومن ثم يأخذ النّص على عاتقه - في تحوله إلى الشريك - كل الاستراتجيات الاتصالية الممكنة لتنشيط التفاعل ([4])

---

[1] - جمال الغيطاني: كتاب التجليات (الأسفار الثلاثة)، ص:239

[2] - جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروى عليه، ترجمة علي عفيفي، مجلة النقد الأدبي(فصول)، م12، ع2، 1993، ص:89

[3] - سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ص:105

[4] - محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة النقد الأدبي (فصول)، ع 62، ربيع وصيف 2003، ص:135

ومن هنا تتجلى أهمية القراءة ووظائفها، حتى وإن بقي مفهومها مستعصيا،فإنه كما تقول سيزا قاسم: " كثيرا ما نستخدم بعض الكلمات بطريقة تلقائية دون أن نتوقف عند ما تنطوي عليه من تعقيد، ومن هذه الكلمات القراءة " ([1])

وهي في هذا، تُعرف القراءة بوصفها خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي، ومحاولة للتعرف على مكوناته، وفهم تلك المكونات إنما هو وظيفتها ومعناها، وهذا التعريف العريض لعملية القراءة - تضيف سيزا قاسم - ينطبق على كثير من الأنشطة البشرية في التعامل مع معطيات الواقع ([2])

وتبدو عملية الإدراك عند المتلقي لنص مكتوب عملية جد معقدة، إذ لا شك أن الإدراك البصري له مقومات تختلف عما يتميز به الإدراك السمعي، وهذا لأن الإدراك السمعي إدراك زمني، أما الإدراك البصري فإنه إدراك مكاني، غير أن هذا التّمييز بالرغم مما يبدو عليه من وضوح فهو معقّد للغاية ([3])

لأننا حتى وإن كنا ندرك اللوحة في نظرة كلية منذ الوهلة الأولى،إلا إن إدراكنا لها يمر بمراحل زمنية، فننتقل بعيننا في اللوحة من جزئية إلى جزئية أخرى، ثم نعود إلى الكلّ، وحركة العين هذه على اللوحة تستغرق قدرا من الزمن يطول أو يقصر، ومن هنا يمكن القول إن تلقي اللّوحة يشبه تلقي اللغة، من جانب أن القراءة لابد أن تقوم على استيعاب مفردات اللوحة، مثلما تتطلب قراءة النّص الأدبي استيعاب مفردات اللغة ([4])

و إدخال عنصر الزمن في قراءة اللوحة يقربها بعض الشيء من قراءة النّص الأدبي المكتوب، غير أن الفارق الكبير في العمليتين يكمن في أن الكل لا يختفي من صفحة الإدراك في عملية قراءة اللوحة، ومن هنا يتم استيعاب الأجزاء داخل إطار الكل([5])

بينما إذا انتقلنا إلى الأدب فإن الإحساس الأول الذي يعترينا - ونحن نقرأ نص رواية مثلا- هو أننا نستقبله زمنيا في شكل متتاليات خطابية، المقطع تلو المقطع، والفصل تلو الآخر، فإذا تعلق الأمر بثلاثية فإننا ننتقل من جزئها الأول إلى جزئها الثاني إلى الثالث، وكل جزء يمكن اعتباره نصا، ولا شك وأن الأمر يتم كذلك في المراحل الأولى من التلقي،

---

[1] - سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ص:191

[2] - المرجع نفسه، ص:192

[3] - المرجع نفسه، ص.ن

[4] - المرجع نفسه، ص:195

[5] - المرجع نفسه، ص:196

ولكن فهمنا لنص في كليته يتبع طرائق مختلفة عن هذه المرحلة الخطية الأولى، التي هي مشروطة بالإدراك الزمني للنّص اللّغوي، أما في المستوى الثاني فإننا نعيد بناء كل هذه الأجزاء بعد تلقيها في أشكال مختلفة، وقد نعكس ترتيبها، ويتم كل ذلك غالبا على أساس نماذج مكانية ([1])

والحديث عن القراءة البصرية لنص مكتوب هو حديث عن " الكتابة " قبل كل شيء، في ذلك يذهب تزفيتان تودوروف إلى أن للكتابة معنيين: فهي بالمعنى الضيق لكلمة كتابة تعني " النظام المنقوش للغة المدونة " أما في معناها العام و الأشمل فهي" كل نظام مكاني ودلالي مرئي " ([2])

من جهته يذهب جونتان كلر (*Jonathan Culler*) إلى توضيح أن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تظل تشتغل في غياب المتكلّم، فهي نقيض الكلام، من حيث أنها تتجسد عبر نظام مادي من العلامات، بينما يقتصر الكلام على الصوت، إذ لا تفرض الكتابة- كما هو معروف - حضورا مباشرا للمتكلّم، إضافة إلى أن العلامات المنقوشة على الورق تختلف عن الأصوات التي تنتشر في الهواء أثناء عملية التكلّم، كون الأثر المادي للكتابة يظل حاضرا، بينما الأصوات التي يرسلها المتكلم سرعان ما تندثر بانتهاء الحديث، ولا تمتلك خاصية البقاء إن لم يتم حفظها وتسجيلها بواسطة آلة تسجيل ([3])

وهذا يثير في مستوى آخر مشكلة تعدد المعنى، من جانب ما تتميز به العلامة من خصوصيات تُميزها كما يرى جاك دريدا، فهي أولا: " بوصفها علامة مكتوبة يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها، وأنها ثانيا: قادرة على أن تحطّم سياقها الحقيقي وتقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة، بوصفها علامة في خطابات أخرى، و أنها ثالثا: تكون فضاء للمعنى بوجهين، الأول قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات والثاني قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر، وهذه سمات خاصة بالكتابة لا يمكن للكلام أن يمتلكها " ([4])

---

[1] - سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ص:197/196

[2] -عبد ا إبراهيم، سعيد الغانمي،عواد علي: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص:132

[3] - المرجع نفسه، ص.ن

[4] - المرجع نفسه، ص:136

وربما كان ذلك سببا من أسباب تمسك دريدا بالكتابة تمسكا شديدا، فهي تكشف لنا عن التّغريب في المعنى ذاته، بما أن نقش المعنى بواسطة العلامات يمنحه مزيدا من التّفسير، وهذا ما يعنيه الاختلاف عند دريدا، ثم إن ما يسمى بالتّغريب أو الإبعاد في المعنى يتبين بصورة جلية عندما تستمر العلامات المكتوبة في توليد بعدها الدلالي بغياب المؤلف، حتى بعد موته ([1])

وقضية تفاعل القارئ مع النّص و آليات بناء المعنى من القضايا الشائكة في نظريات القراءة وجماليات التّلقي، يصل الاختلاف بشأنها أحيانا إلى حدود الجدل في صوره الحادة، ولا يقتصر الاختلاف على من ينتمون إلى اتجاهات مختلفة فحسب، بل نجده قائما كذلك عند منظّرين ينتمون إلى اتجاه واحد.

فليس مفهوم بناء المعنى في نظرية التّلقي عند ياوس- مثلا- هو نفسه عند إيزر، فإذا جئنا إلى ما يطرحه ياوس في هذا المجال، يحيل إلى أن قراءة نص ما لا تنفصل قط عن تاريخ تلقيه، وأن الأفق الذي ظهر فيه أول ما ظهر هو مختلف بالضرورة عن أفقنا، وإن كان يشكل في الوقت نفسه جانبا من أفقنا([2]) وعنده أن العمل الأدبي يستقبل ويقوم في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفي ضوء خلفية من تجارب الحياة اليومية وترسباتها([3])

أما إيزر فإنه يعتبر الاتصال الأدبي نشاطا مشتركا بين القارئ والنّص،من خلاله يتم التأثير المتبادل، في عملية تنتظم من ذاتها، ومن ثم فإن الفاعلية المستمرة للعمل الأدبي تكمن في الخبرة بعملية القراءة ([4])

ووفق هذا التّصور، يقدم إيزر جملة من الاعتبارات التي تزعزع طروحات وجهة النظر التقليدية في نقد النّص، فعنده أن العمل الفني إنما يتشكّل عن طريق فعل القراءة وفي أثنائه، وجوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النّص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النّصية مع تصور القارئ، وفي أثناء هذه العملية يناط بالقارئ القيام بمهمة إنشاء عمل فني متفرد، لم يكن قد تشكّل بعد، ومن ثم يتشكّل المعنى و تتولّد الدلالات،

[1] - عبد ا إبراهيم، سعيد الغانمي،عواد علي: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص:126

[2] - روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص:326

[3] - المرجع نفسه، ص:173

[4] - المرجع نفسه، ص:254

وبهذا، فإن فاعلية القارئ تتمثل في توليد معنى النّص في زمن القراءة نفسه، أما الزعم بأن النّص يتضمن رسالة ما، فهذا ما لا يمثّل بؤرة اهتمامات إيزر([1])

وقد كان مما أثار انشغال إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنّص من معنى لدى القارئ وفي أي الظروف؟ وفي ذلك سعى إلى التأكيد على أن المعنى لا يتشكّل إلا من خلال التفاعل بين النّص والقارئ،أي بوصفه أثرا يمكن أن يمارس، على النقيض مما ذهب إليه التفسير التقليدي الذي يرى أن المعنى مودع أو مخبأ في النص([2])

ولهذا نظر إيزر إلى النّص (الأدبي) على أنه يشبه هيكلا عظميا أو "جوانب تخطيطية" ينبغي على القارئ تجسيدها وتحقيقها في تفاعله مع النّص([3]) فالملاحظ أنه في معظم الأعمال الروائية – مثلا- ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر، أو يسير في اتجاه غير متوقع وينجم عن ذلك فراغ، ينبغي على القارئ أن يملأه، ليصل الأجزاء غير المترابطة بعضها ببعض، على أن هذا ليس سوى أبسط وظيفة للفراغ، فالصلة بين جزئين أو أكثر تعود فتشكّل حقلا من الرؤية،لوجهة النظر الجوالة كما يذهب إليه إيزر([4])

في هذا السياق، تُعلق نبيلة إبراهيم حول تلك الفراغات النّصية التي تتضمنها النّصوص الحديثة فتقول: " كثيرا ما تفاجئنا النّصوص الأدبية الحديثة بهذه الفراغات، بل إن هذه الفراغات قد تتمثّل لنا بين الجملة والأخرى، ولهذا فإن القارئ كثيرا ما يتوقف في هذه النّصوص الحديثة بحثا عن المعنى الغائب أو بحثا عن التفسير، وكل قراءة أخرى للنّص من القارئ نفسه قد تجد معنى آخر وتفسيرا آخر، وهذا كله يدل على مدى الثراء الذي يكتسبه النّص من خلال القراءات المتعددة من قبل القارئ الواحد " ([5])

إن إيزر يتجه في النهاية إلى الإصرار على أنه كما أن للنّص بناء فإن للقراءة بناء كذلك، يقف موازيا لبناء النّص ومتحاورا معه ([6]) ومهما قيل عن الثغرات التي ظلت

[1] - روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص:327/326

[2] - المرجع نفسه، ص:202

[3] - المرجع نفسه، ص:203

[4] - المرجع نفسه، ص:221

[5] - نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق،ص:58

[6] - المرجع نفسه،ص:56

موضع انتقاد وجه لإيزر في ما ذهب إليه تنظيره، إلا أن قيمة نظريته تتمثل في أنه " حملنا على الاعتراف بأنه لا يمكن لأي كان أن يتجاهل حقيقة أن النّصوص تنشأ لكي تُقرأ، وأنها تملي شروط مقروئيتها، وأن هذه الشروط أحرى أن تكون بنيات تصورية منها قيودا عقدية جامدة " ([1])

ولعل ذلك ما جعل سعيد يقطين يلاحظ على نظرية التّلقي أنها ما تزال تبحث عن نموذج القراءة المثلى أو القارئ النموذج ([2]) وقد يكون القارئ النموذج هو بالفعل ما يستدعيه تفعيل نص روائي مثلا، إذا أخذنا بآراء أمبرتو إيكو من أن النّص يتميز عما سواه من نماذج التعبير الأخرى بتعقيده الشّديد بما لا يقاس، كونه نسيج " ما لا يقال" ([3]) أو إذ اعتبرنا النّص آلة كسولة تتطلّب من القارئ بذل جهد تعاضدي جبار، كي يملأ فراغات " ما لم يقل " و " ما قيل " ([4]) أو إذا سلمنا مع إيكو كذلك بأن " النّص هو على الدوام من الخفاء " ([5])

وبديهي أن النّص لا يكتب نفسه، إنما يقف وراءه مؤلّف مبدع ، ومن دون شك فإن هذا المبدع لا يهمل شأن قارئ نصه، ذاك الذي يشكّله في ذهنه أثناء عملية الإبداع، وهو - تخمينا - لا يتجاهل ردود أفعاله المتوقّعة، لذا، يحتمل أن يشكل نصه بكيفية تجعل للقارئ نصيبا في مشاركة الروائي في عملية الإبداع عن طريق القراءة.

يقول أ.إيكو : " أن يكّون المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزة، تأخذ في اعتبارها توقّعات حركة الآخر شأن كل استراتيجية، وعليه فإن الإحترابي إذ يكون حيال استراتيجية حربية (أو حيال استراتيجية الشطرنج أو ِلنقُلْ حيال كل استراتيجية لعب) فإنه غالبا ما ينصرف إلى رسم صورة خصم نموذجي" ([6])

وليس هذا الخصم النموذجي في مجال تأليف النّصوص واستراتجياتها إلا القارئ، وإن كان خصما مسالما بالطبع لا يرتضي إساءة لخصمه، و" الحال أن نصوصا كثيرة

---

[1] - روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص:247

[2] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، ص:77

[3] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص:62

[4] - المرجع نفسه، ص:28

[5] - المرجع نفسه، ص:29

[6] - المرجع نفسه، ص:67

تكشف للتو عن قارئها النموذجي، حين تصادر بكلمات مفتوحة على وجود كفاية موسوعية مخصوصة " ([1])

ولا يعني هذا أنه يشترط أن تكون كفايةُ متلقي النّص بالضرورة مساوية بأهميتها لكفاية مرسل النّص ([2]) وإنما ينبغي أن تتوفر في القارئ شروط التفاعل مع النّص كأدنى تقدير.

والحديث عن تفعيل القارئ للنّص يجر إلى الحديث عن مدى قابلية هذا النّص لأن يفعل أولا، فثمة نصوص تبدو منغلقة وأخرى منفتحة، وكل ذلك مرتبط بالخلفية النّصية كما يسميها سعيد يقطين، وهي تعني عنده " مجموع القيم البنيوية التي تتكون منها مجموع النّصوص، والتي بفعل التربية وعناصر التحكّم الثقافي والفني (مؤسسات، نقد) في بيئة سوسيو ـ تاريخية معينة، تأخذ فيها طابع الهيمنة، إنتاجا وتلقيا وتصبح هي مؤشر تفاعلنا وانفعالنا وحكمنا على النّصوص وغيرها" ([3])

وحسب سعيد يقطين فإنّه يمكن التّمييز بين خلفيتين نصيتين متضادتين، الأولى تقليدية وهي ثابتة ومنغلقة، تتعامل مع النّص كإعادة إنتاج لنصوص سابقة له، وهي تتوقّع أن يكون نموذجا من نماذجها، وهي خلفية تقليدية، والثانية منفتحة وهي متحولة باستمرار ترفض الثبات والمطلق، تحاور النّص وهي تتلقاه، ولا تسعى للحكم عليه أو " محاكمته" وفق الجاهز عندها في خلفيتها النّصية و إلا أصبحت بدورها منغلقة، وفي ذلك تتعدد القراءات بتعدد الخلفيات ومدى انغلاقها وانفتاحها ([4])

وليس يختلف ما يذهب إليه يقطين عما يذهب إليه أمبرتو إيكو من أن الخلفيات النّصية تتصارع وفق إستراتجية معينة، فالكاتب وهو ينتج نصه يتصور قارئا مستهدفا، وفي خلفيته نصوص عديدة يحولها ويبنيها في إنتاجيته الخاصة، وكذلك القارئ وهو يقرأ نصا من النّصوص فإنه يدخل إليها مجهزا بتصورات قبلية عن النّص([5])

ومن خلال هذا التفاعل البنائي على مستوييه الداخلي الذي هو " الكتابة " والخارجي " القراءة " يتم انفتاح النّص أو انغلاقه، و ليست سمة الانفتاح والانغلاق قيمية معينة، فهي لا ترتبط بالضرورة بجدة النّص أو قدمه، فقد ينفتح نص تقليدي على خلفية نصية

---

[1] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص:68

[2] - المرجع نفسه، ص:64

[3] - سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، ص:88/87

[4] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص:151

[5] - المرجع نفسه، ص:76

تقليدية، فيحصل التواصل وتتعمق القيم التي يحملها النّص ككتابة والتلقي كقراءة ، وقد ينغلق نص جديد على خلفية تقليدية، فينتج عدم التواصل ويتم التموقف السلبي من هذا النّص ([1])

ومن منطلق ذلك، يرصد سعيد يقطين العلاقات الممكنة بين نص له خصوصياته وقارئ له موسوعته و خلفياته، مستعينا بنموذج سبق لميشال أريفي *(Michel Arrivé)* تقديمه في طرحه لقضايا انفتاح وانغلاق النّص، وهو يعرض تلك العلاقات في شكل ثنائيات، ويرى أنه من خلالها يكون بإمكاننا تشكيل تصور عن أشكال القراءة في علاقتها بالنّص، وذلك على مستوى البناء الخارجي ([2]) :

1- النّص منفتح والقراءة منفتحة
2- النّص منفتح والقراءة منغلقة
3- النّص منغلق والقراءة منغلقة
4- النّص منغلق والقراءة منفتحة

و بالإمكان ملاحظة أنه في الحالة الثانية وكذلك الثالثة، لا نأمل في وجود تفاعل حقيقي بين النّص والقارئ وبدرجة أقل في الحالة الرابعة، أما في الحالة الأولى فإن التفاعل قد يبلغ مداه، بما يتيحه انفتاح النّص وكذلك انفتاح أفق القراءة من تواصل بين النّص والقارئ.

وفي هذا، فإن موسوعة المتلقي واستعداداته من شأنها أن تجعل أفق القراءة أوسع، من خلالها تتشكّل التوقّعات واستباق المراحل في ذهنه، وعن تلك التوقّعات فهي تبدو ذات طبيعة مختلفة، في أثناء تلقي نص روائي منه في تلقي نص أدبي من جنس آخر.

وعليه، كما يقول إيكو " فإن القارئ النموذجي يكون مدعوا إلى المساهمة في تنمية الحكاية، إذ يستبق المراحل المتوالية فيها، ذلك أن استباق القارئ يشكّل حصة من الحكاية التي ينبغي أن تتوافق مع الحكاية التي يزمع قراءتها، وحالما تتم له القراءة (على هذا النحو) يتثبت مما إذا كان النّص مطابقا لتوقّعه أم لا " ([3])

وحيث يجري القارئ تلك التوقّعات فإنه يضطلع بموقف من هو ليس واثقا من تحقق توقّعاته فهو (يظن ، يرغب ، يود ، يأمل ، يعتقد) وفي إنجازه لذلك الأمر فإنه يشكّل

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص:76

[2] - المرجع نفسه، ص:77

[3] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص:148

مجرى من الأحداث ممكنا أو حالة من الأمور ممكنة، إن القارئ بهذا الشكل ليجازف بأن يطرح فرضيات حول بنى العوالم كما يقول إيكو([1])

وقد يكون التوقّع في أبسط صوره ماثلا في نموذج من مثل هذا الذي يقترحه علينا إيكوا حيث يقول : " إن نصا يمثّل لي فردا (س) يقوم بإطلاق النار على فرد آخر(ج) يتيح لي أن أصوغ منه توقعين، على أساس الكفاية الموسوعية التي يحيل (النّص) إليها، فإما يكون الفرد قد أصيب أو لا يكون" ([2])

وقد يعمد المؤلّف إلى استخدام تقنيات سردية في الرواية،من شأنها أن تكثّف نشاط تفاعل القارئ مع النّص،كما تجعل توقّعاته تسير في اتجاهات متعددة، فإذا أخذنا مرة أخرى برأي إيكو " فقد يسع المؤلّف على الدوام أن ينتقي" السيناريو " الأقل احتمالا، وبالطبع فإن الخبث الاستدلالي أو اتساع المدى الموسوعي لدى القارئ يحسن أن يتدخلا في هذا الشأن، على أن بعض الحكايا قد يتسنّى لها كذلك أن تنتقي قارئين نموذجين، أحدهما أمكر من الآخر،أو يمكنها أن ترتئي قارئا تروح مهارته تتعاظم لدى القراءة الثانية ... وأخيرا يمكن أن يروي المؤلف وفق نهج قابل للتوقّع أو منهج يقصد المفاجأة " ([3])

ولعلنا نجد في قول بول ريكور ما يلخّص تجربة القراءة،انطلاقا مما يحدثه التفاعل بين النّص والقارئ " ليس النّص بالشيء المغلق على ذاته بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه، وامتلاك عمل ما من خلال القراءة، يعني نشر أفق عالم ضمني يحتوي على الأفعال والشخصيات وأحداث القصة المروية، وبالنتيجة ينتمي القارئ دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أو فعلها الواقعي، إن أفق التوقّع وأفق التجربة يواجهان باستمرار أحدهما الآخر وينصهران" ([4])

بل يذهب بول ريكور إلى أن " القراءة نفسها هي أصلا طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا يمكن القول إن القصص تروى ولكنها تُعاش على نحو متخيل" ([5])

---

[1] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص:148

[2] - المرجع نفسه، ص:150

[3] - المرجع نفسه، ص:156

[4] - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص:47

[5] - المرجع نفسه، ص:49/48

2- المتلقي والتفاعل النّصي في أرض السواد:

1.2 أرض السواد ومؤشرات انفتاح النّص:

يتميز النّص الروائي العربي الجديد – والذي ينحو إلى التجريب - بجملة من الخصائص التي تميزه " كون الخطاب يأتي مكسرا للبنية التقليدية على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة أو الرؤية، فالتّقطيع والتداخل والتعدد كسمات بنيوية في الخطاب على الصعيد التقني تُربك الخلفية النّصية التقليدية، وتدفع القارئ إلى التوتّر بدل الإرتخاء، فالحكي هنا لا يمكن الإمساك به ببساطة، كما يحصل مع النّص الروائي التقليدي" ([1])

كما أن النّص الروائي الجديد لا يعيد إنتاج نصوص سابقة له، حتى وإن كان في كثير من الأحيان يدخل في تفاعل معها، وهو ما يجعله نصا منفتحا([2]) من هذا المنطلق، واستنادا إلى ما تم التطرق إليه بخصوص اشتغال الزمن والرؤية و التّناص في "أرض السواد" تتجلّى – لنا- هذه الثلاثية نصا منفتحا، على غرار نصوص روائية عربية أخرى كثيرة، تقوم على التجريب والمغايرة وتجاوز ما هو مألوف.

ومن ثم،فإن قارئ هذه الثلاثية سيكون مدعوا إلى المشاركة في إعادة بناء النّص والتفاعل معه بملء فراغاته ومساحاته البيضاء ، انطلاقا من مسلمة مفادها أن مثل هذا النّص إنما يبث إلى قارئ جدير بتفعيله كما يقول أ.إيكو ([3])

ولأن " أرض السواد " نص منفتح ، فإن أية قراءة منغلقة قد تؤدي إلى انسداد في قناة التواصل بينه وبين قارئه، ومنه إلى انعدام التفاعل أو محدوديته، وكل قراءة لا تؤدي إلى التفاعل – تبدو لي- قراءة سلبية، يجدر إقصاؤها في مجال مقاربة النص الروائي.

2.2 فرضية القارئ المقصود:

ثمة علامات نصية عديدة داخل النّص، وأخرى محيطة بالنّص *(Paratexte)* تحيل إلى أن رواية " أرض السواد " موجهة إلى قارئ يجدر أن تتوفّر فيه – كأدنى حد - بعض

---

[1] - سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، ص:152

[2] - المرجع نفسه، ص:153

[3] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان أبو زيد ، ص:64

الشروط القرائية، وإن كان ما يعول عليه أكثر للتدليل على هذه الفرضية ،هي تلك العلامات النصية التي تنتمي إلى خطاب الرواية ذاته وليس العتبات.

ولعلّ أبرز تلك العلامات، تتجلى في تنوع الخطابات المكونة لخطاب الرواية العام، إذ يجد القارئ العادي نفسه عاجزا عن إدراك جمالية التناص، ما لم تكن له أدنى معرفة بالوظائف التي يؤديها هذا الأخير في خطاب الرواية، كما أن غياب القدرة على التّمييز بين تلك الخطابات من حيث أشكالها وعناصرها البنائية، سيحول نمط قراءة هذا النّص إلى قراءة مغلقة.

وفي ذلك، فإن التفاعل الإيجابي مع تلك الخطابات لا يمكن أن يتحقق –حسب اعتقادي- ما لم تكن موسوعة القارئ الخاصة-على الأقل- مزودة برصيد أدبي تراثي معين، فقد استحضر الروائي أشكالا متنوعة من خطابات الحكي التراثي.

وأي جهل بأنواع تلك الخطابات سيفضي إلى انغلاق القراءة، أو على الأقل سيجعل القارئ في وضع غير منسجم مع النّص، وخاصة إذا علمنا أن تلك الخطابات قد تم تحويلها لتظهر في أشكال جديدة تتلاءم وبنية خطاب الرواية الجديد.

كما أن القارئ الذي لا تتوفر فيه بعض الشروط القرائية، قد لا يستوعب كثافة التنوع الأسلوبي والتباين الحاصل في مستوياته، حيث يتداخل الأسلوب المجازي غير المباشر، بأسلوب التقرير المباشر، كما تتداخل الصنعة اللفظية بالتلقائية والعفوية، مما قد يحذو بهذا القارئ إلى أن يرد ذلك إلى عجز الروائي، في التحكّم في أسلوبه أو إلى عدم انسجامه.

وهو ما قد يجعله من ناحية أخرى، يصطدم بمظاهر الإنزياح المختلفة، وبتعدد الأصوات والرواة، وازدواج الرؤية وعدم انتظام الوحدات، وتداخل الواقعي بالتخييلي والمعقول باللاّمعقول، إلى غير ذلك من المظاهر التي قد لا يتقبلها قارئٌ عادي أو قارئٌ مزود بخلفية تقليدية منغلقة.

من ناحية ثانية، تدعم عتبات النص وحواشيه فرضية القارئ المقصود، فقد تبين لنا سابقا، أن عنوان الرواية فيه شيء من التعمية، وأنه مستعار من موسوعة التراث البلاغية، لتأدية أغراض جمالية جديدة، تجعل منه عنوانا متعدد الدلالة والوظائف، فالعنوان في حد ذاته يتطلب قارئا يحاوره لفك دلالاته.

كما أن التعليقات الواردة على غلاف كل جزء من أجزاء الثلاثية، وهي بالتوالي لفيصل دراج وفاروق عبد القادر و عبد الرزاق عيد، وهم نقاد متخصصون في مجال الدراسات

السردية، تؤكد تميز هذه الرواية المتداخلة الخطابات، وهو ما يحيل – ضمنيا- إلى أنّها موجهة إلى قارئ جدير بتفعيلها.

فقد كتب فيصل دراج على غلاف الجزء الأول من الرواية : " في «أرض السواد » ما يوحي برواية تاريخية وما يفيض عنها. تبدو «رواية تاريخية » وهي تقصد فترة من تاريخ العراق محددة، وتفيض عنها وهي تمزج الواقع التاريخي بالمتخيل الروائي، محولة الوقائعي إلى متخيل جديد، والمتخيل إلى وجه من وجوه التاريخ وحوارا معه، وفي جدل الوقائعي والمتخيل تغدو الرواية التاريخية حاضرة وغائبة معا، أي تصبح «أرض السواد » رواية كبيرة بامتياز (*)

وكتب فاروق عبد القادر على غلاف الجزء الثاني من الرواية :" أرض السواد " أغنية حب طويلة ودافئة للعراق، لأهله أولا ثم لطبيعته القاسية الحانية...وإذا كان عبد الرحمن منيف قد اختار صفحة من ماضي بغداد أو ماضي العراق كي يجلوها فهي صفحة مشرقة وضاءة، لكن دلالتها في الحاضر لا تخفى" (*)

أما على غلاف الجزء الثالث فقد كتب عبد الرزاق عيد: " رواية «أرض السواد » سفر كرنفالي للتّنوع والتعدد البشري الثقافي و الإجتماعي والأخلاقي، وهذا التعدد والتنوع في الشخوص يفضي إلى تعدد الأساليب والأصوات واللّهجات (*)

فالملاحظ أن ما تحيل إليه هذه الانطباعات الثلاث أن خطاب رواية "أرض السواد" خطاب متنوع، تتداخل فيه الأصوات والأساليب، والمتخيل الذهني بالواقعي المحسوس، مما يستوجب حسب اعتقادي قارئا تتوفر فيه أدنى شروط قراءة رواية من هذا الصنف.

من ناحية أخرى،وإذا كان بالإمكان أن تختفي مثل هذه التعليقات مع مرور الزمن باعتبارها عتبات للنص، وذلك بتدخل خارجي، كأن تتدخّل دار نشر جديدة بإسقاطها ([1]) فإن ما كتبه الروائي نفسه في الصفحات الأولى الداخلية – وهو ما يندرج ضمن عتبات النص أيضا - لا يمكن باعتقادي إسقاطه، خاصة وأن صاحب الرواية المخول له القيام بذلك لم يعد على قيد الحياة.

---

* ينظر عتبات النص،غلاف رواية أرض السواد،ج(1)

* ينظر عتبات النص،غلاف رواية أرض السواد،ج(2)

* ينظر عتبات النص،غلاف رواية أرض السواد،ج(3)

[1] - *Gérard Genette ,Seuils,collection poétique aux Editions du Seuil,Paris,1987,p:12*

وقد كتب منيف في نص الإهداء، ما يلي:" إلى جبرا إبراهيم جبرا ، إذْ كان يفترض أن نكتب معا هذه الرواية " (*) كما كتب في الصفحة الموالية لصفحة الإهداء إشارةً، جاء فيها: " لهجة بغداد مليئة بالكثافة والظلال، وقد استعملتها في الحوار للضرورة، دون محاولة لإظهار براعة لغوية ، أتمنى على القارئ أن يبذل جهدا من أجل التمتّع بجمال هذه اللّهجة " (*)

فرغم أن القارئ ليس ملزما بالبحث عن تفسير ِلم كان يفترض أن يكتب منيف هذه الرواية بمعية جبرا إبراهيم جبرا ؟ وهذا شيء غير مألوف في الرواية العربية، فإنّ قارئا متعودا على قراءة روايات منيف، يدرك دون عناء أنّه سبق لمنيف و جبرا أن اشتركا في كتابة رواية واحدة ،هي رواية " عالم بلا خرائط " ومن ثم فهو لا يتفاجأ ولا يتساءل، على عكس من لم يسبق له أن قرأ تلك الرواية،أو لم تكن له دراية بذلك، فقد لا يهتم إطلاقا بتلك الإشارة التي تبدو له هامشية.

أما بخصوص ما ورد في إشارة منيف إلى استخدامه للعامية ، ودعوته القارئ إلى بذل مجهود من أجل التمتع بجمال اللهجة العراقية – وإن كان لا يلزمه بذلك – ففيها دعوة ضمنية إلى ضرورة مشاركة القارئ بجهده الفردي، وبطريقته الخاصة في البحث عن معاني بعض ألفاظ اللهجة العراقية،التي تعود أصول بعض ألفاظها إلى لغات أخرى كالتركية والفارسية.

والتي لم يقدم الروائي بشأنها أي شرح في هامش النّص، كما تعودنا عليه في نصوص بعض الروايات التقليدية،ومنه، فإن القارئ الذي لا يكلّف نفسه عناء البحث عن معاني بعض الألفاظ، سيجد صعوبة في استيعاب لغة الحوار بين الشخصيات، وهذا في الحقيقة يثير قضية القارئ المقصود بقوة، فهو وإن لم يكن محددا فهو بالتأكيد ليس بالقارئ – المنغلق - والذي لا تتوفر فيه أدنى شروط التفاعل مع النّص.

ولكن، ورغم أهمية عتبات النّص، فإن مثل هذه الحواشي والتعليقات والإشارات المحيطة بالنّص لا زال الإختلاف بشأنها قائما، كما يذهب إليه جيرار جنيت، فيما إذا كانت

---

* مقتطف من الإهداء الذي تضمنته الصفحات التقديمية للرواية ، كتبه مؤلف الرواية عبد الرحمن منيف.

* إشارة من طرف الروائي ، وردت في عتبات النّص ، الصفحة الداخلية الموالية لصفحة الإهداء ، رواية أرض السواد، ج(1)

تنتمي إلى النّص أو لا ([1]) مما يجعلنا نراهن أكثر على نص الرواية في حد ذاته، وهو نص يتطلب بل ريب قارئا يفعله ويتفاعل معه ينعته إيزر بالقارئ الضمني.

3.2 وظائف القارئ الضمني في أرض السواد:

يتيح نص " أرض السواد " بانفتاحه مجالا واسعا لقراءة منفتحة، يؤدي القارئ من خلالها وظائف عديدة وعلى مستويات مختلفة، تجعله يشارك بفعالية في بناء قصة هذه الرواية وعوالمها الممكنة، ويساهم في ملء الفراغات والمساحات البيضاء، التي هي كثيرة ومتنوعة.

أ- بناء القصة وترميم العوالم الممكنة:

من المسلّم به أنه إذا كان لكل رواية قصتها، فإن بداية تشكّل أحداث تلك القصة في ذهن القارئ، يبدأ من اللّحظة التي يشرع فيها هذا الأخير في قراءة النّص، ولا تتشكّل تلك القصة كلية – في ذهنه - إلا إذا حرص على تتبع أحداثها من البداية إلى النهاية.

بحسب توالي الوحدات السردية في النّص، والربط بينها في حال عدم خضوعها للانتظام الزمني، وهي بالتأكيد عملية ذهنية معقّدة، يزداد تعقيدها بقراءة نص روائي لا يخضع لقواعد قارة مثل النّص الروائي المعاصر.

ثم إنه حتى لو " انتظمت قصة ما وفق نظام سببي، واحتفظت مع ذلك بسببية ضمنية، فإنها تجبر القارئ المضمر على إتمام العمل الذي امتنع السارد عن القيام به، وبما أن هذه السببية ضرورية لإدراك العمل فإن على القارئ أن يتمها،عندئذ يجد نفسه خاضعا للعمل أكثر من خضوعه له في الحالة المعاكسة، فإليه يعود في الواقع إنشاء القصة من جديد " ([2])

ولهذا، فإن على قارئ " أرض السواد " أن يقوم بادئَ ذي بدء بقراءة الثلاثية، ثم بترتيب أحداث القصة، وفق منطق سببي تخضع فيه تلك الأحداث للتسلسل الزمني، وهنا سيواجه مشكلة تحديد زمن القصة تحديدا دقيقا، لغياب المؤشرات الزمنية – الدقيقة – والكفيلة بأن تكون معينا له – كما سبق ذكره في دراسة عنصر الزمن- ومن ثم يكون ملزما

---

[1] - *Gérard Genette,Seuils,collection poétique aux Editions du Seuil,Paris,1987,p:7*

[2] - تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص:63

على الدخول في عملية التخمين في إطار ما تتيحه له بعض المؤشرات الزمنية لضبط زمن القصة بشكل تقديري.

ولكون الراوي يعمد بين حين وآخر إلى القفزات وإسقاط التفاصيل، فإن المتلقي/القارئ مطالب بملء تلك الفجوات والفراغات، بافتراض ما قد يكون حدث، ولا يتم ذلك بطريقة عشوائية، وإنما انطلاقا من المعطيات المقدمة له في شكل معلومات متعددة المصادر.

وكلما أحسن القارئ استغلال تلك المعطيات والمعلومات، كان بناؤه للقصة أكثر انسجاما، من حيث الربط بين الأحداث المتوالية، وهو بتخيله لتلك الأحداث وافتراضه لبعض التفاصيل التي أسقطها الراوي، يصبح مشاركا في بناء القصة الأصلية من جهة، وملء الفراغات التي سكت عنها الراوي من جهة ثانية.

كأن يتعلق الأمر بملء فجوات المقطع السردي الآتي: "غايب الذي انقطع أياما عديدة متواصلة، حتى ظن بدري أنه مسافر، ظهر من جديد، وأخذت زياراته تتوالى كل يوم، مع حامد ووحده أغلب الأحيان، كانت الأحاديث في تلك الزيارات امتدادا للأحاديث السابقة : التقدم الذي حصل في تحضير البيت استعدادا للزواج، التغير الذي يحصل في حياة الرجل بعد أن يتزوج، مباريات الفروسية، إضافة إلى أحاديث عابرة يفرضها الطقس والمسافرون، وما يجد من أحداث " ([1])

فإن ملء الفجوات في مثل هذا المقطع لا يتم كيفما اتفق، وإنما بناء على ما سبق للقارئ أن أُخبِر به من طرف الراوي، واعتمادا على ما تحصل عليه من معلومات بخصوص العلاقة القائمة بين بدري و غايب، وكذلك على أساس المعلومات الواردة في المقطع نفسه.

فإذا لم يكن بإمكان بدري أن يخمن بأسباب انقطاع غايب- مثلا- فإن القارئ بإمكانه تأويل ذلك، لعلمه بما لا يعلم به بدري نفسه، إذ أن غايب كان مشغولا بما كان الآغا يخطط له في الخفاء، للتآمر ضد والي بغداد داود باشا، لذا، فإن ظهوره من جديد، وزياراته المتوالية لبدري ، تندرج حتما ضمن إطار ذلك التخطيط.

ولكي يستميل غايب مشاعر بدري ويكسب وده،فقد لجأ إلى إظهار الاهتمام المبالغ فيه بحفلة عرس بدري المنتظرة، حتى لا يثير أي شكوك بشأنه، وفي ذلك يستطيع القارئ

---

[1] - عبد الرحمن منيف : أرض السواد ، ج(2) ، ص:253

أن يخمن بما كان يخطّط له الآغا، وكذلك ما كان يقوم به غايب في الخفاء، إلى جانب تفاصيل أخرى تتعلق بيوميات بدري، يمكن للقارئ تخيلها بملء فجوات ما لم يتم ذكره في الرواية.

فالقارئ، وهو يتصرف في إقحام التفاصيل، التي يخمن أنها هي بالفعل ما يكون قد حصل، فإنه يبني - انطلاقا من قصة الرواية التي يقوم الراوي بتأطيرها - قصته هو، والتي ينبغي ألا تناقض القصة الأصلية في مسارها العام، وألاّ تناقض على وجه الخصوص ما تم الإخبار به من طرف الراوي.

ومن ثم، يتبين أن ملء فجوات القصة المسرودة مشروط، فرغم ما يمتلكه القارئ من حرية في تخيل التفاصيل التي تم إسقاطها، فإن تخيلّه ذاك ينبغي أن ينبني وفق منطق يتماشى ومنطق قصة الرواية نفسها.

فلا يستطيع القارئ – مثلا- تخيل شخصية جديدة يقوم بإقحامها من تلقاء خياله في عالم الشخصيات المشاركة في القصة دون مبرر، إنّه إذا فعل ذلك يكون قد أخلّ بمنطق قصة الرواية الأصل، ومن ثم، لا يعود بإمكانه التفاعل بشكل إيجابي مع النّص المقروء.

وحتى فيما يتعلق بنهاية الرواية التي جاءت مفتوحة، فإن القارئ ليس بإمكانه أن يستشرف الأحداث المستقبلية ويتخيلها، إلا بناء على ما آلت إليه أحداث القصة التي تم سردها من طرف الراوي عند نقطة النهاية، وعلى أساس ذلك – فقط - يتسنّى له استشراف أحداث مستقبلية، تكون امتدادا منطقيا لما تم سرده من أحداث في خطاب الرواية.

ولا يقتصر ملء الفجوات على ما يتعلّق بتفاصيل الأحداث التي تم إسقاطها فحسب، بل يتعداه إلى ملء فجوات من طبيعة أخرى، كالتفاصيل الخاصة بملامح الشخصيات ومظاهرها الجسمانية، حتى تتميز الشخصيات في ذهنه بعضها عن بعض.

وستكون مشاركة القارئ في هذا الجانب فاعلة ومعقدة، حيث أنّه إذا كان ميسرا له أن يتخيل شخصية من الشخصيات تم تقديم بعض المعلومات عن ملامحها ومظهرها الجسماني، كأن تكون طويلة القامة و ذات شعر أسود، وبشرة سمراء إلى غير ذلك، فإنه في الحالة التي لا تقدم فيها أية معلومات عن مظهر الشخصية الجسماني، فإن ذلك يجعل مهمة تخيلها أمرا صعبا للغاية.

وهي الحالة التي يواجهها القارئ في " أرض السواد " بالتأكيد، إذْ لم يتم تقديم معلومات كافية بخصوص المظهر الجسماني للشخصيات، كالشخصية المحورية "داود"

التي تظل مبهمة الملامح إلى نهاية الرواية، ماعدا بعض الإشارات الطفيفة التي تشير إلى مظهرها الجسماني، وهي لا توفر للقارئ ما ييسر له تخيلها.

كما أن بعض الشخصيات لم تقدم بشأنها أية معلومات تُذكر، سوى ما له علاقة بسلوكها وعالمها النفسي، وفي هذه الحال فإن مظهر الشخصية سيتعدد في أذهان القراء بأشكال مختلفة لا يربط بينها منطق.

فالقارئ – في هذه الحال- مدعو للمساهمة في تخيل مظهر الشخصية حتى ولو لم ترد بشأنها أية معلومة، ويتم ذلك بطريقته الخاصة، على خلاف ما نجده في السرد الروائي التقليدي،حيث تُقدم للمتلقي أوصافُ الشخصيات بتفاصيلها الدقيقة، وعلى أساس ذلك تتشكّل صورة الشخصية في ذهنه، وإن كان ذلك مختلفا عما نجده في السرد السينمائي أو العرض المسرحي، حيث لا يشارك المتلقي ذهنيا في تشكيل مظهر الشخصية/ الممثّل لأنها تظهر جاهزة بالصورة والصوت.

وما يقال عن الشخصية يقال عن بناء الأمكنة، التي تتحول – هي الأخرى- في الرواية إلى فضاءات يشوبها كثير من الفراغات، إذ غالبا ما لا تتوفر معلومات كافية بشأن الأبعاد الفيزيائية للمكان، فلا يمكن بعد ذلك، تخيلها بنفس السهولة أو الكيفية التي تحدث مع المتلقي في النص الروائي التقليدي، لسبب جوهري يتمثل في اختلاف طرائق الوصف.

ففي الوصف التقليدي تكاد ترد المعلومات حول شخصية أو مكان ما دفعة واحدة وبشكل كاف،أما في الرواية الحديثة فإن الوصف يأتي بشكل جزئي وعلى مراحل – في غالب الأحيان- مما يصعب مهمة المتلقي في جمع المعلومات والاحتفاظ بها في ذاكرته، وبخاصة عندما يتعلّق الأمر بخماسية كخماسية مدن الملح أو ثلاثية كأرض السواد لمنيف.

ويمكن الإستدلال على صعوبة تخيل الفضاء المكاني، في أرض السواد، بفضاء مقهى الشط ، فرغم أنه فضاء ذو حضور مكثّف في الرواية ، إلا أن المعلومات المقدمة بشأن الأبعاد الفيزيائية للمقهى – كمكان- نجدها قليلة جدا، وتكاد لا توجد إشارة على الإطلاق تحيل إلى شكلها المعماري أو إلى الأثاث الذي يميز أية مقهى.

في هذا سيلجأ القارئ إلى تشكيل أبعاد المقهى افتراضيا من خلال مخزونه الذهني، وليس له من المعلومات عن ذلك الفضاء سوى أنه مقهى شعبي، لكون رواده من البسطاء ولأنّه يحتل موقعا في حي شعبي غير فاخر.

ومثل ذلك يقال عن السراي مركز إدارة شؤون الولاية، فإن المتلقي رغم ما تتوفر لديه من معلومات حول فضاء السراي، فإن ثمة فجوات كثيرة تركت شاغرة، وسيقوم المتلقي بملئها، و التركيب بين أجزائها، بعبارة أخرى سيقوم بتأثيثها وإعادة تشكيلها.

ولأن السراي يتم تقديمها في صورتين متناقضتين، تجسد الصورة الأولى حال السراي كما وجدها داود باشا حين تولى ولاية بغداد، وهي صورة بائسة تعكس مدى لا مبالاة الولاة - السابقين له – و مدى ضعفهم وتسيبهم، أما الصورة الثانية، فتجسد مدى التغيير الذي قام به داود باشا بعد توليه الولاية، حين أدرك أن واجهة السراي ليست إلا واجهة ولايته نفسها، فقام بتوسيعها وتجديدها، مثلما يبرزه المقطع السردي التالي:

" لم يصدق ريتش أن كلّ هذا التغير قد حصل أثناء غيابه، فبناء السراي يرتفع يوميا، لأن العمل فيه يتواصل منذ ساعات الصباح الأولى ولا يتوقف إلا بحلول الظلام. بوابات بغداد جددت وأعيد تنظيم الحراسات عليها، الجسر الخشبي وسع ودعمت جوانبه، بحيث أصبح قادرا على استيعاب عربتين واحدة في الذهاب وأخرى في الإياب، عدا الجانب الأيمن الذي خُصص للمشاة، أما الأسواق، أما عدد الميادين، فقد أصبحت أكثر نظافة وتنظيما من قبل" ([1])

ففي هذه الحال، سيفعل القارئ ذهنه، لتشكيل الصورة الجديدة للسراي ومحيطها، بالإستناد إلى المعلومات الجديدة التي يوفرها لديه هذا المقطع، والذي يتيح له أن يتحول إلى متابع لمشهد التغير الحاصل في السراي، فيتخيل البنائين وهم يقومون بأعمال البناء، كما يتخيل مظاهر التنظيم، التي أوجدتها سياسة داود باشا.

وإذا تأملنا ما ورد في المقطع من معلومات تخص التجديد الذي طرأ على السراي، ندرك أن ثمة فجوات عديدة سيساهم القارئ في ملئها، فرغم ما يوهم به المقطع من أن الراوي قدم ما يكفي من المعلومات بشأن مظهر السراي وهي في طور التجديد، إلا أن الأمر ليس كذلك.

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3) ، ص:198

فقد اقتصد الراوي في السرد إلى أبعد حد، فالبناء يتطلب عمالا وأدوات عمل وحركة دؤوبة مستمرة، كما أنه يفترض أن تكون ثمة حركةٌ نشطة على الجسر،وفي الأسواق والميادين لوجود محلات تجارية تستقبل الزبائن، إلى غير ذلك، ومن شأن القارئ أن يتخيل كل هذا ، فيساهم في بناء الفضاء بتفاصيله مستندا إلى المعلومات التي أوردها الراوي نفسه، ومضيفا إليها ما تمليه عليه مخيلته في حدود ما يثيره المقطع من صور في ذهنه.

ويبدو أن تشكيل الفضاءات المفتوحة – في ذهن المتلقي- كالصحراء والمزارع والجبال سيكون أيسر من تشكيل فضاء المدينة أو فضاء السراي، إذ يمكن من خلال معلومات قليلة عن تلك الفضاءات تشكيل صور ذهنية عنها لبساطتها، كما في هذا المقطع الوصفي:

" أخذت الطبيعة تتفجر، وتعلن عن كنوزها.الخضرة البراقة تملأ جنبات الكون.الألوان تتزايد وتتغير كل يوم. الطيور التي صمتت طويلا، فجأة اكتشفت أنها تمتلك أصواتا عذبة فلم تعد تتوقف عن الغناء.أما قطعان الغنم التي غابت في الأرياف القريبة طوال فصل الشتاء، فقد وصلت أعداد كبيرة منها مع الحملان التي لا تعرف كيف تستقر على الأرض، ولا يعرف إن كانت فزعة أم فرحة وهي تتقافز، نافرة من الأيدي، ورافضة حتى نظرات العيون" ([1])

فإنه يمكن للقارئ تدريجيا أن يشكّل في ذهنه صورة شاملة عن هذا الفضاء المفتوح، من خلال ما يوفّره له هذا المقطع من عناصر لغوية وأسلوبية، حيث حدد الوصفُ الإطار العام لذلك الفضاء، والذي هو الطبيعة المحيطة بالأرياف، وبالتحديد في فصل الربيع، كما تم توزيع العناصر التي تشارك في إعطاء جمال خلاب لتلك الطبيعة وجعلها في حركة وبهجة، الطيور بعد الصمت باتت تغني، وقطعان الغنم التي ظهرت بعد انقطاع والحملان التي تقفز من موضع إلى آخر.

وهذا كلّه من شأنه أن يفعل ذاكرة القارئ، ليشارك بدوره في تشكيل الفضاء وتوزيع عناصره، بملء بعض الفجوات والفراغات، فحضور القطعان يستوجب حضور راع على الأقل، وقد يدرجه المتلقي ضمن المشهد الخلاب، بأن يجعله يشارك الطبيعة فرحتها

[1] - عبد الرحمن منيف:أرض السواد (3)، ص:115

بالغناء أو العزف على الناي مثلا، وكل ذلك لا يؤثر على مجرى قصة الرواية ما لم يخلخل منطقها.

ويجر الحديث عن تشكيل الفضاءات المفتوحة و ما يقابلها من الفضاءات المغلقة إلى إشكال توزيع تلك الفضاءات، فالسراي توجد على مسافة من الباليوز، وبغداد توجد على مسافة من كركوك، كما توجد كركوك على مسافة من اسطنبول وهكذا.

وإنه إذا كان يسهل توزيع الأمكنة على خرائط جغرافية ، فإن توزيعها في الذهن كفضاءات سيطرح أكثر من إشكال، لأن الأمر يتعلق بعالم تخييلي قبل كل شيء، فالمسافات غير محددة تحديدا دقيقا، حتى وإن حددت في بعض الأحيان الجهات مثلما في الإحالة المكانية التالية:

" وهكذا نُقل الآغا إلى الشمال " ([1]) أو مثلما نجده في هذا المقطع " في أحد بساتين الخس، شرقي المدينة، وراء أسوار بغداد، تعود هوبي وجماعته أن يلتقوا كل ليلة " ([2])

فمثل هذه التحديدات أو الإشارات المكانية ليست كافية لتشكيل مواقع الأمكنة وتوزيعها بشكل يخلو من الفجوات، حيث نلاحظ في المقطع الثاني الإشارة المكانية " في أحد البساتين " فعدد البساتين غير محدد، وكذلك مساحة كل بستان وموقعه، ثم موقع البستان المعني بين البساتين،إلى غير ذلك من التفاصيل التي ُأسقطت، وهذا بديهي لأن الفضاء هنا فضاء تخييلي، تُترَك فيه المبادرة للمتلقي كي يتخيل مجموعة من البساتين، قبل أن يقع اختياره على بستان يقوم بتشكيل أبعاده.

وقياسا على ما سبق ذكره، فإنه في كل الأحوال يكون المتلقي مدعوا إلى المشاركة الفاعلة في بناء الأحداث والشخصيات و الفضاءات، وكلّما كانت له قدرة على التحكّم في المعلومات المقدمة إليه، واستثمارها في بناء عالم الرواية في ذهنه، كلّما كان تفاعله مع النص أكثر إيجابية.

وعلى عكس ذلك كلّما كان حضور المتلقي هامشيا أو غير فاعل، كأن تكون القراءة غير منتظمة، أو متعجلّة كتلك التي يتم فيها إسقاط بعض الصفحات – مثلا- فإنها تتحول إلى قراءة سلبية، لا تحقّق تفاعلا منشودا مع النص.

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:540

[2] - المصدر نفسه، ص:143

وأرض السواد في هذا، ينطبق عليها ما ينطبق على العديد من " الروايات العربية التي تتعمد أن تترك في نسيجها قطبات فارغة من أجل أن يملأها المتلقي" ([1]) فإنه بالإضافة إلى الفجوات المتعلقة بملامح الشخصيات وبعض المعلومات التي تخص سيرتها، والفجوات المتعلقة بأبعاد المكان و كذلك تلك التي تخص الأحداث، ثمة فجوات على المستوى الأسلوبي اللغوي، تجعل القارئ مشاركا في إنتاج النّص، ولو بشكل جزئي، كما تذهب إليه نظريات القراءة الحديثة.

وهو ما يلخّصه محمد العبد بقوله: " لقد أصبح للقارئ دور فعال في عملية إنتاج النّص ذاتها،وقد ساعدت الأفكار اللغوية مناهج النقد الحديث على اكتشاف نظرية (القارئ في النّص) وهي نظرية ترتكز على طريقة تعامل القارئ مع النّص، فليست العلاقة بين النّص والقارئ – من وجهة نظر هذه النظرية- علاقة تسير في اتجاه واحد: من النّص إلى القارئ بفك شفراته وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة ... وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النّص إلى القارئ ومن القارئ إلى النّص، فبقدر ما يقدم النّص للقارئ، يضفي القارئ على النّص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النّص، وبذلك يصح القول بأن النّص قد أثّر في القارئ و تأثّر به على حد سواء " ([2])

وفي هذا يمكن الوقوف عند خاصية أسلوبية، تدفع القارئ في " أرض السواد" إلى المشاركة في إنتاج النّص – في حدود معينة – بتدخله الضمني في ملء الفجوات التي يشكّلها الحذف، والذي تدل عليه النقاط، في أكثر من موضع، وهو حذف مقصود يؤدي وظائف جمالية ودلالية، كما أن أشكاله متعددة.

ففي مواضع يأتي الحذف في بداية وحدة سردية كبرى أو في بداية جملة، وفي مواضع أخرى نجده يرد في وسط الجملة، بينما يظهر في حالة ثالثة في نهاية وحدة سردية كبرى أو في نهاية جملة، وفي كل حالة من تلك الحالات يكون القارئ مدعوا لملء تلك الفراغات، بما يلائم سياق القصة، كما توضحه النماذج التالية :

النموذج الأول : " ... وصاحت ديكة بغداد كلّها، صاحت مرات كثيرة، و الأسطة عواد لا يزال مرابطا في القهوة، لا يغادرها ، ولا يخفي قلقه " ([3])

---

[1] - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ص:39

[2] - محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 1989، ص:38

[3] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:147

ورد هذا الحذف في بداية وحدة سردية كبرى، وهو حذف يدل على أن الراوي أسقط مدة زمنية دون إشارة لأية تفاصيل، وهي جزء من الفترة الزمنية التي قضاها الأسطة عواد في المقهى في انتظار قدوم شخصية أخرى، ويمكن التّخمين بأن النقاط المتتالية في بداية هذه الوحدة السردية الكبرى قد عوضت نصا محذوفا من الناحية الأسلوبية.

يمكن اختزاله إلى فقرة أو سطر أو ربما جملة، بحسب ما يمليه تدخل القارئ – ضمنيا- لتعويض تلك النقاط بنص افتراضي، تمليه حالة تفاعل هذا الأخير مع النّص، كما يحدده مستوى كفاءته، كأن يتم إدراج مثل هذا النّص الافتراضي بديلا عن النقاط المتتالية : « مرت أكثر من ساعة من الزمن وهو ينتظر، ظل يرقب مجيئه بإصرار ولاشيء »

وليس في هذا ما يناقض منطق القصة أو يخلّ – حسب اعتقادي- ببنية الخطاب كون مشاركة القارئ هنا تظل ضمنية، لا تتجاوز زمن القراءة، كما أنها لا تؤدي إلى تحوير النّص الأصلي على مستوى الكتابة، إذ يظل نص الرواية الأصلي هو نفسه خارج زمن القراءة.

النموذج الثاني: " لأن أي خطأ مع الشيخ يرتّب نتائج خطيرة، أقلّها أن يسمع شتائم لا يظن أحد أن الشيخ محب الدين يعرفها، أو يمكن أن يتفوه بها.يقول وابتسامة ماكرة ترتسم على شفتيه بلاّع (.....) تعلمت القسمة ؟ صار براسك غيرة وصرت تقول هذا إلي وهذا لغيري؟ ([1])

في هذا النموذج كما هو واضح، يتم إسقاط جزء من خطاب الشخصية، دون تحديد لطبيعة الجزء المحذوف، لكن ومن خلال سياق الكلام، يمكن تأويل ما تم حذفه بأنّه كلام بذيء أو خارج اللّياقة، تحفّظ الروائي في إدراجه لأغراض فنية، لا أخلاقية – على ما اعتقد- لأن الروائي ذاته لا يتوانى في توظيف كلمات بذيئة في مواضع أخرى ، إذا نظرنا إليها نظرة أخلاقية، وتلك الألفاظ نجدها ترد على لسان بعض الشخصيات، كشخصية سيد عليوي في حالة الغضب.

ولأن الحذف الذي يحيل إلى كلام بذيء، يتكرر في أكثر من موضع فإن القارئ يقع ضحية التواطؤ السردي، بين روائي يحذف كلاما سوقيا و شخصية تتلفّظ به افتراضيا،

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:492/491

لأن وجود النقاط لا يلغي فرضية تلفّظ الشخصية بكلام سوقي بالفعل، بل يدعم أكثر الفرضية ويضاعف من درجة تأويل الكلام المتلفظ به.

النموذج الثالث: " قال له عليوي ، وهو يهز رأسه بندم : ستكون كارثة إذا لم أر الوالي فورا... كارثة عليه وعلي و... " ([1]) يختلف الحذف الذي ورد في وسط هذا المقطع عن الحذف الذي ورد في النموذجين السابقين، إذ وضعت النقاط لتعوض الانقطاع الذي تسببت فيه الحالة النفسية المتوتّرة عند الشخصية، و هو ليس بفراغ يملأه القارئ.

فجاء كلامه متقطعا بما يناسب السياق، أما الحذف في نهاية المقطع نفسه- وإن كان يناسب السياق- فإنه يدل على أن الشخصية تلفّظت بكلام ما، أو كانت على وشك أن تضيف إلى ما سبق أن تلفّظت به كلاما آخر، و المتلقي في ذلك مدعو إلى أن يشارك الشخصية خطابها بأن يضيف ضمنيا ما يفترض أنه تم إسقاطه.

وإذا اعتبرنا نماذج الحذف المذكورة بمثابة انزياح لغوي من الناحية الأسلوبية، والتي من شأنها جعل القارئ يشارك في إنتاج النّص وبناء دلالاته، فإن ثمة أشكالا أخرى من الإنزياح قد تثير استفزازه، وبالخصوص إذا كان قارئا يملك ثقافة عربية تراثية، فيصطدم بما لا يوافق ما خزنته موسوعته الخاصة.

إذْ يوظف الروائي العديد من الأمثال العربية ، لكنّه يقوم في كل مرة بتحويلها وتعديلها، فتأتي مغايرة في أسلوبها عن الأصل بعض الشيء، كالمثل العربي الذي تم توظيفه بهذا الشكل: " إذا كان الكلام من فضة فإن الاختصار من ذهب " ([2])

فالقارئ الذي يملك أدنى ثقافة عربية يعرف أن المثل في أصله إنما هو بهذا الشكل: « إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب » وهنا يدخل المتلقي في حوار مع خطاب الشخصية التي تتلفّظ بالمثل المذكور، مستحضرا المثل الأصل بطريقة آلية، كونه مثلا عربيا شائعا، ليقوم ضمنيا بتعديله وتقويمه أسلوبيا– ولو كان ذلك على مستوى الذهن- قبل أن يستأنف القراءة من جديد.

ولما كان استحضار الأمثال العربية وغيرها من النّصوص التراثية مرده انفتاح رواية " أرض السواد " على نصوص وخطابات مختلفة في أشكالها وبناها، فإن القارئ من جهته مدعو إلى تفعيل موسوعته الخاصة، والدخول في حوار مع تلك الخطابات.

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (1)، ص:37

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (3)، ص:52

فضلا عن أن " تجاور النّصوص وتراكمها عبر مساحة النّص الروائي، يولد لدى القارئ الإحساس بانكسار النّص الروائي، الذي فقد شكله الهارموني الذي ميز الرواية التقليدية " ([1]) وهذا يفرض بدوره نوعا من القراءة مختلفا عما هو مألوف.

إلى جانب هذا، ثمة نوع آخر من الفراغات يساهم القارئ في ملئها، بواسطة تخميناته وتوقّعاته، فهو منذ اللّحظة الأولى التي يشرع فيها في قراءة النّص، يبدأ بتشكيل قصته الموازية لقصة الرواية –تدريجيا – وذلك على مستوى الذهن، في الوقت الذي يقوم فيه بجمع المعلومات التي تتوالى اطرادا، وبشكل غير منظّم، كلّما تقدم في القراءة.

وبطبيعة الحال فإن تلك المعلومات التي يشرع في جمعها تدريجيا، لا تفي بأن تُشكل في ذهنه قصة الرواية دفعة واحدة، وقبل استنفاذه لزمن قراءة النص كاملا، مما يجعله يتوق لتلقي مزيدا من المعلومات كلّما تقدم في القراءة، مما يدخله في حالة من الانتظار.

وأن يدخل القارئ في حالة انتظار فذلك يعني أنه يجري توقّعات، ومن ثم فهو مدعو إلى المساهمة في تنمية قصة الرواية، باستباقه للمراحل المتوالية فيها، وهذا في حد ذاته يشكّل جزءا من القصة التي هو بصدد قراءتها أي قصة الرواية ([2])

ورغم أن القارئ لا ينتمي - كعنصر مشارك - إلى عالم تلك القصة التي يقرأها، إلا أن القراءة الفاعلة تتيح له الاندماج في عالمها بشكل من الأشكال،من خلال حرصه على تتبع الأحداث والتفاصيل، وبنائه للتوقّعات و الإقتراب من عالم الشخصيات و ما يخصها.

فيحدث تارة أن تتوافق توقّعاته مع توقّعات الشخصيات ذاتها، فلا يتفاجأ بما يطرأ من الأحداث، في حين أنّه يتفاجأ – أحيانا- عندما لا تتوافق توقعاته مع توقعاتها، فيكون لذلك كلّه أثره في تشكيل عالم القصة، بأن يتحول عنصر المفاجأة إلى عامل من عوامل التشويق، التي تحفّزه على الاستمرار في القراءة ومتابعة أطوارها، كما سيتبين من خلال عرض نموذجين من نماذج بناء التوقّع عند القارئ.

---

[1] - حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:150

[2] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص:148

ب - بناء التوقّع وتشكيل العوالم الموازية:

• حالة توافق التوقّع:

تتحقّق هذه الحالة عندما تكون معرفة القارئ متساوية أو شبه متساوية مع معرفة الشخصية كما في هذا المقطع السردي: " تسلّل قدوري، وقد حمل عصا، مستعينا بالفانوس الذي تضعه العمة وراء الباب الداخلي، كان يتقدم بهدوء، بحذر، مستهديا بالصوت، وقد انشدت أعصابه. عبر المجاز، فالباحة.فتح الباب، تقدم أكثر، والفانوس بيده، في محاولة لأن تكون الضربة محكمة،مباشرة،وقوية، إلى أقصى ما يستطيع. الصوت لا يزال يصله واضحا موصولا، ومع كل خطوة يقترب يتّضح الصوت أكثر، لكن مع العواء المقلوب شيء يشبه الشخير. حين أصبحت المسافة كافية لأن ينزل قدوري ضربته، وما أن رفع يده بالعصا لكي تهوي على رأس الكلاب، حتى شعر أن قوة خفية تشده ، تمنعه، وما كاد يستجيب لتلك القوة، وتبقى العصا معلقة في الهواء، حتى أمعن النظر بهذا الكلاب الذي أيقظه من نومه وولد في قلبه ذلك الحزن، ولا يريد أن يتحرك أيضا،وكأن كل أمنيته أن يتلقى ضربة ماحقة نيابة عن جميع مخلوقات الأرض. في تلك اللحظة، ومن بقايا وميض العين، اكتشف قدوري أن الكلاب الذي يعوي بهذا الشكل هو: حسون !" ([1])

في هذه الحالة يتوقّع القارئ في بداية الأمر مثله مثل الشخصية أن العواء إنما يصدر عن كلاب، وهو العواء الذي أزعج قدوري، ودفعه إلى الخروج للنيل من الكلاب مصدر الإزعاج، حاملا عصا، لتنفيذ ذلك، وما إن يقترب من مصدر العواء حتى يتفاجأ بأن الذي يصدر ذلك العواء إنما هو " حسون" أحد معارفه، وليس كلبا كما توقّع.

غير أن الشخصية المنتمية إلى عالم القصة والقارئ الخارج عن عالم القصة لا يتفاجآن بنفس الشكل، إذ تعتقد الشخصية حتى اللّحظة التي تهم فيها بضرب الكلاب بالعصا أنه كلاب ، بينما يشرع القارئ في بناء توقعات مغايرة وبالتدريج ، بناء على مؤشرات تضمنها المقطع السردي تُنبئُ هذا الأخير، أن ثمة احتمالا ألاّ يتعلق الأمر بكلاب، ومن ثم تدخله في حالة توقّع مغايرة لحالة التوقّع الأولى التي توافقت مع توقّع الشخصية.

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:302

ومن ثم، فإن أحد احتمالات القارئ أن يتوقّع أن يرتكب قدوري خطأ شنيعا ، إذا ما هوى بالعصا على من يعتقد أنه كاب في حين قد يتعلق الأمر بشخصية من الشخصيات، وفي هذه الحال، فهو يتوقّع ما يترتّب عن ذلك الفعل من نتائج وخيمة، قد تغير مسار القصة كلّها، خاصة بالنسبة لمسار شخصية قدوري.

أما الاحتمال الثاني فهو أن يتوقّع أن تتفطّن الشخصية إلى أن مصدر الإزعاج قد يكون شخصية من الشخصيات، وهو هنا يتوقع أن يتفاجأ قدوري بالأمر، فيحدث توافق بين توقّعه وما يحدث بالفعل.

لكنه وبالمقابل هناك حالات كثيرة تجسد عدم التوافق بين ما يتوقّعه القارئ وما تتوقعه شخصية من الشخصيات، نتيجة تفاوت في الإحاطة بما حدث، فما قد يكون القارئ عارفا به قد تكون الشخصية جاهلة به تماما، وهذا أيضا له أهميته على مستوى بناء التوقّعات عند القارئ.

- **حالة عدم توافق التوقّع:**

تنجم حالة اللاّتوافق عندما تتوفر لدى القارئ معلومات مسبقة عن حدث ما، تجهل شخصية من الشخصيات تفاصيله تماما، ومن ثم، فإن ما يفاجئ الشخصية، لا يتفاجأ به القارئ، بل يتحول – ذلك - عنده إلى عنصر تشويق يسهم في بناء توقّعات جديدة من طرفه.

ومثال ذلك، أن تعتقد شخصية بأن مكروها حدث لشخصية أخرى، فتشرع في بناء توقّعات مغايرة لتوقّعات القارئ، الذي يكون عارفا بما لا تعرفه الشخصية حتى تلك اللحظة، مثلما يحدث مع شخصية " فطيم " إثر مقتل بدري ، وعودة أهله من كركوك، دون أن يكون لها علم بمقتله، فتعتقد أن زوجها الذي رافقهم ولم يعد - وإياهم – يكون قد أصابه مكروه:

" لو لم يكن الأمر متعلقا بسيفو لعاد مثل الآخرين، كان يفترض أن يصل إلى بيته أول الأمر، أن تراه، وحتى لو لم يرد أن يبقى طويلا في البيت لا بد أن تعرف، أما الآن، وهي ترى الدموع، و سيفو لم يظهر، فالأمر متعلّق به بكلّ تأكيد" ([1])

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:296

وعلى أساس ذلك تبدأ في بناء توقّعات حول ما سيؤول إليه وضعها بعد أن اعتقدت جازمة بوفاته، بينما تتّجه توقّعات القارئ وجهة مغايرة، حيث يتوقّع أن تتفاجأ فطيم بما لم يخطر على بالها إطلاقا، عندما تعلم – لاحقا- بأن بدري قُتلَ في اليوم نفسه الذي وصلت فيه قافلة عروسه إلى كركوك، وأن زوجها بقي هناك لمعرفة مزيد من التفاصيل عمن يكون وراء مقتل بدري، وهو ما يصدم توقّع الشخصية بينما لا يخيب توقّع القارئ.

في نفس السياق يندرج استباق القارئ لما ينتظر شخصية " الآغا عليوي " حين يتم استدراجه من طرف الوالي إلى بغداد لمعاقبته، فإنّه في الوقت الذي يتوقّع الآغا أن الوالي إنما استدعاه لتكريمه أو استشارته، يتوقّع القارئ عكس ذلك تماما:

" كانت لديه عشرات الأسئلة والأفكار والتّوقّعات، وكان واثقا أنّه بعد لحظات سيصل إلى إجابة، إذا لم يكن عن كلّ ما يدور في رأسه، فعلى القسم الأكبر منها، كما ستتضح له الصورة بكل ملامحها، وإذا كان الباشا يعرف من صفاته أنّه قادر على اجتراح المعجزات، وفي اللحظة المناسبة، فسوف يثبت له الآن من هو الآغا وماذا يستطيع أن يفعل" ([1])

فما يبنيه سيد عليوي من توقّعات معتقدا أن والي بغداد لا يعرف أنه كان يتواطأ ضده، فإنه على عكس القارئ الذي يعرف مسبقا أن الوالي استدعى عليوي خصيصا، لأنه علم بذلك التواطؤ، ومن ثم، يتوقّع القارئ أن يكون رد فعل الباشا عنيفا وقاسيا، كأن يسلّط عليه عقوبة السجن أو الإعدام، أو أن ينهي مهامه العسكرية.

من جانب أنه قد سبق للقارئ أن تحصل على العديد من المعلومات بشأن الصراع القائم بين الآغا والباشا، كما يكون عارفا بمدى ما يضمره كلاهما للآخر من حقد وكراهية، وعلى أساس كل ذلك يبني توقّعاته، التي لا تخيب في هذه الحال، إذ أن نهاية عليوي ستكون الإعدام.

وفي موضع آخر، يتوقّع القارئ أن الآغا سيد عليوي هو من يقف وراء مقتل بدري - وهذا قبل أن يتم التصريح بذلك على لسان شخصية من الشخصيات- لوجود مؤشرات تُعين القارئ على استباق الأحداث وبناء التوقّعات بهذا الشأن، حيث يمكن للقارئ الربط سببيا بين حادث اغتيال بدري ورفض هذا الأخير التواطؤ مع الآغا ضد والي بغداد.

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:531

إلا أن هذا لا يعني أن تتوافق توقّعات القارئ – دائما- مع ما سيحدث لاحقا، من جانب أن إحاطة القارئ بالأحداث تبقى نسبية، بحكم أن تلك الإحاطة تظل مرهونة بما يتم إخباره به، من طرف الراوي أولا، وما يتسنى له تحصيله من معلومات تدلي به الشخصيات من خلال الحوار والمونولوج، أو ما يستنتجه القارئ نفسه، من خلال ربطه بين الأحداث، بعضها ببعض، إلى غير ذلك.

في حين يظل مستعصيا عليه الإحاطة بما لم يتم إعلامه به، أو ما لا يمكن الوصول إليه عن طريق التخمين والربط بين الأحداث، ومن ثم، قد يخيب توقّعه، فهناك دوما ما تحتفظ به الشخصيات لنفسها من أسرار، وما يؤجل الراوي التصريح به، فيكون ذلك سببا من أسباب خيبة التوقّع عند القارئ.

وغالبا ما تتحول خيبة توقّع القارئ إلى مفاجأة بالنسبة إليه، فعلى سبيل المثال، يتفاجأ القارئ بهروب صادق أفندي من السراي فجأة، بتواطؤ مع عباس اسطنبول ، وهو ما كان مستبعدا توقّعه، لأنه لم تسبق ذلك مؤشراتٌ فعلية، تدل على نية صادق في الهروب، ولا ثمة مؤشرات تدل على تواطؤ مسبق بين هذا الأخير وعباس اسطنبول ضد داود باشا.

بل على عكس ذلك ، فقد كلّف الباشا – شخصيا- عباس اسطنبول بمراقبة صادق، واستدراجه من خلال لعبة الشطرنج للإدلاء بما ينوي فعله أو ما يضمره ضد الباشا، لكن الأمور تسير على خلاف ما يتوقّعه الباشا وما قد يكون توقعه القارئ أيضا:

" فقد أفاقت بغداد ذات صباح على خبر ملأ الأرجاء : هروب صادق أفندي إلى الفرات الأوسط، وتحالفه مع ابن الشاوي، وقد اصطحب صادق أفندي معه عددا من رجاله، كان ضمنهم عباس اسطنبول، الأمر الذي جعل الباشا يتحسب كثيرا، ويضع خططا جديدة لمواجهة الموقف" ([1])

أما لماذا يخيب توقّع القارئ ؟ فلأنه لم تتوفّر لديه ، من المعلومات أو المؤشرات ما تجعله يتوقّع هروب صادق ،بل على عكس ذلك ، فإن ما توفّر لديه من المعلومات، يناقض ذلك تماما، فقد حرص الباشا على كسب ود صادق ، بإرضائه و تلبية رغباته، كما لم ترد أية إشارة سابقة تحيل إلى تخطيط صادق للهروب من السراي أو التواطؤ ضد الوالي.

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد (2)، ص:355

غير أنه – من ناحية أخرى – يصبح لعنصر المفاجأة هنا أهميته على مستوى بناء التوقّع عند القارئ ، إذ على أساس ما طرأ – فجأة - سيعيد القارئ بناء توقّعاته، وبشكل جديد، بمعنى أنه سيعيد النظر في إستراتجية توقّعاته، في مقابل استراتجيات الراوي - الذي فاجأه بما لم يكن يتوقّع - بجعله يشكك في توقعاته نفسها، مما يدفعه إلى المشاركة بفعالية في بناء القصة بواسطة توقّعات مغايرة، تناسب التغير المفاجئ في مسار الأحداث.

ولعلّ من بين الاستراتجيات التي تضاعف من مشاركة القارئ في بناء القصة، تكسير الراوي لمنطق الزمن، مما يؤدي إلى زعزعة منطق التوقّع لديه، بأن يحيله على معلومات جديدة يوفرها له استرجاع شخصية لأحداث أو ذكريات تخصها، وهو من شأنه أن يكسر خطية الأحداث في ذهنية القارئ، الذي يتوجب عليه - في هذه الحال- بناء توقّعات جديدة في كل مرة يعود به الراوي إلى الخاف.

إذْ غالبا ما تزود الإسترجاعاتُ - على مستوى زمن الخطاب- القارئَ بمعلومات كان يجهلها عن الشخصيات أو أن تمده بتفاصيل جديدة لم تكن بحوزته، ومنه، فإن من شأن تلك المعلومات التي يتحصل عليها أن تغير مسار توقّعاته ، فيلجأ إلى تعديلها، أو ربما إسقاطها تماما، ليشرع في بناء توقّعات أخرى مغايرة، أو معدلة عن تلك التي كان قد بناها في ذهنه، توافق منطق المعلومات الجديدة المتحصل عليها.

وهكذا، يتبين أنّ التوقّعات التي يقوم بها القارئ - في كل مرة - إنما هي إسهام منه في بناء قصة الرواية، فهو باستباقه للأحداث المروية يكون بصدد بناء للأحداث، بغض النظر عما إذا كانت توقّعاته ستتوافق أو لا تتوافق مع سيحدث - لاحقا - في قصة الرواية.

بل، وأكثر من ذلك فإن توقّعات القارئ من شأنها أن تساهم في بناء ما لم تقله قصة الرواية نفسها، مثلما هو الحال في نهاية الرواية التي جاءت مفتوحة، فإنه بإمكان القارئ أن يتخطّى حدود ما وقف الراوي عند حدوده ولم يتجاوزه ليكمل القصة.

بأن يتخيل - بناء على مخزون المعلومات التي استقاها من خطاب الرواية- مستقبل والي بغداد، بعد أن تمكّن من دحض خصومه وفرض شيء من الإستقرار في ولايته، وللقارئ في ذلك مجال واسع من الحرية في إكمال قصة الرواية التي ظلت مفتوحة في خطاب الرواية.

ولاشك، وأن قراءة رواية كأرض السواد، بتشعب أحداثها وتعدد شخصياتها وحجمها الكبير، تتطلّب جهدا ذهنيا معادلا لحجمها وتعقيدها، تجعل القارئ يواجه جملة من الإشكالات والصعوبات، منها صعوبة الاحتفاظ بكل المعلومات والتفاصيل في مخزون الذاكرة، التي يعود إليها لاستثمارها في بناء التوقعات.

فضلا عن أن ثمة إشكالية أخرى قد تواجه القارئ، وتتمثل في توظيف الروائي للهجة العراقية، بحجم يغطي نسبة كبيرة من خطاب الرواية، حيث أن معظم الحوارات الواردة في خطاب هذه الرواية ترد بهذه اللّهجة، وتوظيف العامية وإن كان يدخل في برنامج تعددية الأصوات وكسر أحادية صوت الراوي، إلا أنه من ناحية أخرى – كما يبدو لي – يعرقل إلى حد ما، مسار القراءة عند القارئ غير العارف بهذه اللهجة.

فمن شأن ذلك أن يعطّل سرعة القراءة ويربك نظامها، كون بعض الألفاظ والعبارات الموظّفة تبدو غير مألوفة تماما بالنسبة للقارئ الذي لا يعرف تلك اللهجة، ومما يزيد من تعقيد الأمور أن بعضا من تلك الألفاظ، تعود في أصولها إلى اللّغتين الفارسية والتركية مثل : «كوچوك» ومعناها الصغير، و «خزندار» وتعني مالك أو أمين الخزنة، « تختروان» وتعني المحمل والوسادة، وغيرها من الألفاظ التي تبدو بعيدة كل البعد عن العربية الفصحى ([1])

وهو استخدام لفظي من طرف الروائي يضطر القارئَ للوقوف عنده، بالتخمين في معنى بعض الكلمات أو إعادة قراءة الجملة الواحدة أكثر من مرة ، كما من شأن توظيف العامية – التي تكون غريبة عن سمع القارئ - أن يؤدي إلى إحداث انقطاع مؤقّت، في التواصل بين القارئ والنّص، بحسب درجة انزياح اللهجة الموظفة عن الفصحى، وبحسب اختلافها أيضا عن اللّهجات العربية الأخرى، التي لكل منها خصائصها ومميزاتها.

إذ اللّهجات المحلية كما يذهب إليه محمد العبد أصناف، تتعدد بتعدد البيئات الجغرافية، كما أنها تختلف فيما بينها صوتيا وصرفيا ونحويا، ولا تتّفق إلا في أنها جميعا ذات نسيج لغوي تركيبي يختلف عن الفصحى، فضلا عن أن للهجة الواحدة مستويات مختلفة تميزها عن غيرها ([2])

---

[1] - صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد (في روايات عبد الرحمن منيف)، ص:157

[2] - محمد العبد: اللّغة والإبداع الأدبي، ص:241

ولأن اللّغة العامية الموظّفة تظهر أكثر ما تظهر في الحوار الدائر بين الشخصيات، فإن انتقالها – في النّص الروائي - من صيغة الحوار الشفوي إلى صيغة الحوار المكتوب، فذلك يستلزم استخدام بعض الأفعال والعلامات الطباعية *(Typographique)* التي ستعوض في الخطاب المكتوب ما لا يمكن نقله إلا بالصوت والصورة كما في السينما، ومن ذلك الأفعال التي تنظّم الحوار، إلى جانب علامات الوقف بأنواعها، كالفاصلة والنقاط المتتالية وعلامتي الاستفهام والتعجب ([1])

مثلما يتجلى في المقطع الحواري التالي:

" قال سيد عليوي ، وبدت لهجته ساخرة:

- شلونك؟ صار زمان ما شفناك؟
- زين سيدي، شكرا، كنت في إجازة.
- إنشاء ا تنوست بالإجازة؟
- الحمد ، سيدي.
- إجازتك ما كانت طويلة ، ما هالشكل؟
- شهر، سيدي.
- وقدر الباشا تغيب عنه كلّ هذي المدة؟
- ....
- وخلْصت الإجازة لو بعد؟
- خلْصت، سيدي!
- على الخير.. على الخير!

كل ما قاله سيد عليوي لم يعن له الكثير، قدر ما قالت نظراته وأيضا تلك الابتسامة المتشفية " ([2])

فأول ما نلاحظه في هذا الحوار أنه يدور بين شخصيتين، وأنه افتراضيا يكون قد جرى شفهيا، تصدره خطاب الراوي المنظّم لهذا الحوار، وفيه ما يجعل القارئ يخمن أن العلاقة بين الشخصيتين تبدو علاقة تنافر، مما سينعكس أثره في لغة الحوار ذاتها.

---

[1] -*Jean-François Jeandillou,L'Analyse textuelle,p:70*

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد، ج(1)، ص:493/492

فقد ورد الحوار في شكل سؤال/جواب، وهنا تلعب علامات الوقف دورها في تجسيد الحوار الشفهي، فكل استفسار يرد من جانب الشخصية التي تسأل، أُتبع بعلامة استفهام تجنبا لأي التباس قد يحدث عند القارئ، بين ما هو استفهام و ما هو تقرير، في حال غياب علامة الإستفهام الدالة على السؤال.

كما تدل النقاط الأربع المتتالية في المقطع الحواري أن الشخصية عندما طُرح عليها سؤال معين التزمت الصمت، فتم تعويض فترة الصمت وعدم الرد بالنقاط الدالة على أن الشخصية لم تتلفظ بأي كلام، بل اكتفت بالصمت.

أما بخصوص النقطتين المتتاليتين في الجملة الأخيرة من الحوار، فيدلان على التوقف عن الكلام للاستراحة قبل استئناف الكلام من جديد،كما يحدث في الحوار الشفهي العادي،وأما علامات التعجب فيبدو وأنها وظّفت لتعويض الملامح أو الإيماءات وليست تدل على التعجب بمعناه الحقيقي، حسب ما يدل عليه السياق.

والظاهر أن تعليق الراوي الذي ورد بعد نهاية الحوار جاء مكملا لما تعذّر إبرازه من خلال أسلوب الخطاب المباشر، وهو ما يتعلق بالنظرات والملامح، مما يدل على أهمية علامات الوقف في الحوار بالنسبة إلى القارئ، إذ تجعله مشاركا في بناء الحوار، ومتتبعا له.

وقد يحصل أن تساهم مشاركة القارئ في جعله أقرب إلى الإندماج في عالم الحكي، بما يثيره الإيهام الذي يترتّب عن لعبة الضمائر، فيصبح كأنه معني بالخطاب، وذلك عندما يتحول إرسال الحكي من ضمير الغائب هو، إلى ضمير المخاطَب (أنتَ) أو إلى ضمير المتكلم (أنا).

حيث يمكن التمثيل للحالة الأولى بهذا المقطع:

" أما حين تتحدث إليهم بأدب، بصوت منخفض، يفتحون عيونهم على اتساعها، لكن أفكارهم في أماكن أخرى، ربما لأن عقولهم قاصرة عن إدراك ما تريد، إذ يكتفون بهزات الرؤوس بالموافقة، لكن إذا فاجأتهم بالسؤال يرتبكون، ينتزعون أنفسهم من الأماكن البعيدة التي كانوا فيها، وتطْلب عيونهم قبل الكلمات، وبرجاء أقرب إلى التوسل، أن تطرح عليهم، مجددا، السؤال ، لكن بطريقة لا تحتمل كل هذا التعطيل. ويطرح السؤال مرة أخرى، وبصيغة أخرى فاصلة، وغالبا تكون النتيجة ذاتها!" ([1])

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد، ج(1)، ص:299

يكاد يكون هذا المقطع هو الوحيد الذي يتم فيه الإرسال في الرواية بضمير المخاطَب (أنتَ) خارج إطار حوار الشخصيات، وهو خطاب غير مباشر ينقله الراوي بتصرف عن شخصية ريتش، وإذا كان المرسل معلوما فإن المرسَل إليه غير محدد، وهو ما يحدث الإلتباس بين أن يكون المرسل إليه هو المروي له (المتخيل) أو أن يكون القارئ (الضمني)

فإذا افترضنا أنه القارئ الضمني، فسيكون التفاعل بين النّص والقارئ في أقصى درجاته، حيث يدخل الراوي في حوار مع القارئ، ومن ثم،يصبح هذا الأخير معنيا بالخطاب الموجه إليه، أو على الأقل فإن ثمة ما يشعره أنه معني بشكل مباشر، في غياب طرف معين داخل النّص يكون الخطاب المنقول قد وجه إليه.

وحتى وإن افترضنا أن الخطاب المنقول موجه إلى مروي له متخيل، فإن الإرسال بضمير الـ(أنتَ) من شأنه أن يخلق شيئا من الإيهام عند القارئ بأن الخطاب موجه إليه، وقد استخدمت الرواية الجديدة *(Nouveau roman)* هذه التقنية السردية لإشراك القارئ وإدماجه بطريقة غير مباشرة في أحداث عالم الرواية وفضائها، باستفزازه وتوريطه ([1])

وهو ما ينطبق على نمط الخطاب الذي يتم فيه الإرسال بضمير المتكلم (أنا) وبدرجة أقل من الإيهام- بأن الأنا هي أنا القارئ - بحكم أن المرسل في هذه الحال معلوم وكذلك المرسل إليه.

وهو ما يمكن التمثيل لها ببعض المقاطع السردية التي يتم فيها نقل خطاب الشخصية بضمير المتكلم (أنا) عن طريق خطاب التقرير أو الرسالة أو السيرة، وهذا نموذج عن ذلك:

" « لم أشأ أن أخوض في أية موضوعات، وكنتُ أكتفي بكلمات قليلة جوابا على الأسئلة التي وجهت إلي، وكلها تتناول الطقس والمسافات بين المدن، وقد وجه إلي نائب القنصل سؤالا ما إذا هناك كتاب حول الأغاني البغدادية، وهل هي نفس الأغاني التي يرددها الناس في المدن الأخرى، فأجبتُه أن هذه الأغاني تُحفظ ولا تُدون، ولكل مدينة أغانيها! أما وهو يسألني حول الأزياء التي يرتديها الناس خاصة في بغداد، هل تغيرت حسب ما أتذكّر أم هي ذاتها لم يلحقها التّغيير، فكان لدي ما أقولُه في الموضوع، لكن تمنّعتُ، إذ يمكن أن يؤدي الخوض فيه إلى موضوعات أخرى، وهذا ما لا أرغب فيه... » " ([2])

[1] - حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:169

[2] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد، ج(3)، ص:51

فرغم أن المتكلّم بضمير "الأنا" في هذا المقطع معلوم، وهو شخصية ناطق أفندي، وقد ورد خطابه في شكل تقرير كتابي رفعه إلى داود باشا، إلا أن القارئ وهو يتلقى خطاب الشخصية، يتحول – في زمن القراءة - ضمنيا إلى متلق، ومرسل للخطاب في الوقت ذاته.

بتقمصه لصوت الشخصية، حتى ولو كانت القراءة قراءة صامتة، نتيجة ما يحدثه ضمير المتكلم " أنا" أثناء عملية القراءة من إيهام، بأن الذات القارئة هي نفسها الذات المتكلّمة في الخطاب، ولو بصفة مؤقتة، لا تتجاوز زمن قراءة المقْطع،لكون الإيهام في حد ذاته حالة عابرة ومؤقتة.

وعلى خلاف ما نجده في نصوص روائية أخرى يطرح فيها ضمير المتكلم (أنا) إشكال الإلتباس بين الراوي والروائي، أو قد يطرح فيها ضمير المخاطَب (أنتَ) إشكال الإلتباس بين المروي له والقارئ الضمني كما في ثلاثية " كتاب التجليات" لجمال الغيطاني مثلا، فإنه في ثلاثية " أرض السواد " لا يطرح مثل ذلك الإشكال وبتلك الحدة،ما عدا الإيهام الذي سبق وأن تمت الإشارة إليه بخصوص ضمير المخاطب (أنتَ) في المقطع المشار إليه آنفا.

على مستوى آخر، وفي علاقة التفاعل بين القارئ والنّص، تتجلّى قضية أخرى لها أهميتها، وهي ما يسميها بعض الباحثين في مجال الدراسات السردية بسلطة الحكي - كما عند حسين خمري- والتي يقول بشأنها، إنها: " لا تتجلى في مستوى واحد من مستويات النّص السردي، ولا في أداة من أدواته فحسب، بل نجدها ماثلة في مستويات متعددة من كل نص، وتظهر بوضوح وجلاء خلال مستوى محدد لتعطيه نكهة خاصة وتشدد على هويته ومغايرته للنّصوص السابقة عليه" ([1])

ولأن مستويات تلك السلطة متعددة، فإنه يمكن في هذا الموضع حصر مظهر مهم من مظاهرها المتجلية في " أرض السواد " والمتمثّلة في ما يمارسه الراوي من سلطة معنوية تجاه المتلقي وما يمارسه المتلقي - بالمقابل - من سلطة تجاه الراوي.

[1] - حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:14/13

3- سلطة الراوي وساطة المتلقي:

1.3 سلطة الراوي:

يمارس الراوي في خطاب أية رواية كانت سلطة كبيرة، بحكم أنه من يؤطّر خطاب قصتها، ويكون لتلك السلطة فعلها في توجيه المتلقي، وما تمليه عليه وظائفه من ملء للفجوات و بناء التوقّعات وغير ذلك.

ومن اللّحظة الأولى التي يقرر فيها المتلقي قراءة النّص يجد نفسه في مواجهة تلك السلطة، حيث يجبره الراوي معنويا على أن يتابع حكيه بانتظام من البداية إلى النهاية، وفق المسار الذي يحدده الراوي نفسه، و إلاّ فقد المتلقي تواصله الفاعل مع النّص.

وفي رواية " أرض السواد " كما في غيرها، يجد القارئ نفسه ملزما بأن يتتبع حكي الراوي من البداية، التي اختارها بإرادته، وأي انقطاع أو عدم امتثال لتلك السلطة المعنوية، يؤدي إلى فقْد مسار الحكي، وعجز القارئ عن ملء الفجوات وبناء التوقّعات.

إذْ يراهن القارئ في ملء الفجوات وبناء التوقّعات على ما يوفّره الراوي له - قبل غيره- من معلومات عن عالم الحكي، من أحداث وشخصيات و فضاءات وغيرها، والراوي كما – وجدنا سابقا - لا يقدم له تلك المعلومات إلا بالكيفية التي يرتضيها هو ذاته، وفي اللحظة التي يبتغيها.

فقد يتكفّل الراوي بإعلامه بشكل مباشر أو يترك بعض الشخصيات تنوب عنه في ذلك، وليس للقارئ أي خيار غير تلقّف المعلومات التي يحدد الراوي بثّها، بشأن حدث من الأحداث أو ما يخص شخصية من الشخصيات، وللراوي سلطة القفز على الأحداث، كما تعود إليه سلطة العودة إلى حدث سابق، وإن كان يتم ذلك على مستوى السرد بشكل يبدو تلقائيا.

ويقابل ما تفرضه تلك السلطة -على مستوى القراءة- مهام يصبح القارئ مكلّفا بها،وهو ملزم بالتكيف وما تمليه سلطة الراوي، ففي حال قفز هذا الأخير على الأحداث يتدخّل القارئ ضمنيا بإدماج ما يفترض أنه تم إسقاطه، وفي حال العودة إلى الخلف يكون ملزما باقتفاء أثره ، و لو كان ذلك تكرارا لحدث تم سرده.

فضلا عن أن العودة إلى سرد حدث سابق، قد تُلزِم القارئ بإعادة بناء القصة بشكل مختلف، وقد تربك منظومة توقّعاته السابقة، فيلجأ إلى بناء توقّعات جديدة، تمليها سلطة الراوي الذي يتراجع فجأة عما رواه هو بنفسه على أنه فعلا ما حدث.

فبعد أن يروي الراوي بالتفصيل حدث مقتل " سعيد باشا " كما لو أنه كان شاهدا على ما يفترض أنه وقع، فإذا به يدخل القارئ – بعد ذلك - في متاهة الريبة والشك فيما إذا كان الذي حدث، قد حدث بتلك الطريقة ومن طرف فاعل بعينه، عندما ينقل الراوي نفس القصة التي رواها عن غيره، كأنه هو بذاته لم يسبق له أن رواها:

" تقول القصة إن حراس القلعة كانوا نياما لما تسلّل عدد من رجال داود ، واستطاعوا الوصول إلى الجناح الذي يقيم فيه سعيد باشا، ودون صوت، دون أن يحس بهم أحد، اقتحموا غرفته، وهناك حدث الإشتباك، ولا يعرفُ ما إذا قتلوا سعيد أو أسروه" ([1])

إذْ يؤكد الراوي في موضع سابق أن سيد عليوي هو من قام بفعل الإغتيال ، وأنه لم يكتف بفعل ذلك، بل لقد حمل رأس سعيد كهدية إلى داود باشا كدليل على جرأته، ليجد القارئ نفسه في موضع آخر في مواجهة قصة مغايرة للحدث، تنسخ قصة الراوي الأولى الذي يتراجع عن أقواله السابقة، بل ويدفع إلى التشكيك فيها:

" حين تُروى القصة بهذا الشكل، تترك احتمالا أن سعيد لم يقتل، ولا يعرف ما إذا سيسلم نفسه أم سيقاوم، ولا يعرف ما إذا بقي في القلعة أم غادرها إلى مكان آخر!" ([2])

وإزاء هذا الوضع، يصبح القارئ رهينة سلطة الراوي الذي يتعمد توريطه في البحث عن حقيقة ما يفترض أنه حدث.

وهو شكل من أشكال الإستفزاز الفني، يدفع القارئ إلى تتبع الأحداث المسرودة حدثا تلو آخر، سعيا إلى الحصول على معلومات جديدة تزيل تلك الشكوك التي تعمد الراوي إثارتها، كي يضمن مشاركة المتلقي في بناء الحدث، ووفق تأويلا ته الخاصة، ومن ثم يصبح معنيا بمسار الحكي كلّه.

مما يجعله في وضع ترقّب دائم لما سيطرأ، لما قد يفاجئه به الراوي، هذا الأخير الذي تكمن سلطته كذلك، في تعطيل السرد، أو تغيير وجهة مساره أو حتى إيقافه، كالإنتقال من سرد حدث إلى آخر مغاير تماما، أو إقحام شخصية جديدة دون سابق إنذار، مما يلزم القارئ بأن يأخذ كل ذلك بعين الإعتبار، إذا أراد أن يتواصل تفاعله مع النص ومع حكي الراوي.

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد ،ج(1)، ص:57

[2] - المصدر نفسه، ص:58/57

ومما يمكن أن يفاجئ به الراوي القارئَ، أن يبدأ حكيه في بداية وحدة سردية جديدة بهذا الشكل :"... و الأماكن تدفع الضرائب .. أيضا ! فمن يقدر له أن يعيشَ في أماكن معينة يجب أن يتحمل نتائجها، وأن يشارك في دفع الضرائب المترتّبة عليها، سواء في مواجهة الطقس أو تجاه الجوار" ([1])

فحيال مثل هذه الإفتتاحية - الخاصة بوحدة سردية جديدة - ليس بوسع القارئ سوى تتبع خطاب الراوي وترقّب ما سيخبره به، أو بالأحرى انتظار ما قد يفاجئه به، وما قد يصدم توقّعاته و تأويلا ته السابقة، ثم ماذا بإمكان القارئ أن يفعل إزاء النقاط المتتالية في بداية الوحدة؟ والتي وإن كانت تدل على حذف، فإنه حذف يبدو غامضا مفخّخا فنيا، يجعل القارئ في حيرة من أمره، إزاء ما يكون الراوي قد تعمد إسقاطه هنا!

وتلك في حقيقة الأمر، حيل سردية تلجأ رواية " أرض السواد " من خلالها لأسر القارئ وجلبه، إذْ بقدر ما تثير استفزازه فإنها تثير لذّة القراءة عنده، كما يذهب إليه حسين خمري الذي يشير إلى أن :" سلطة الحكي لا تتجلّى بعمق إلا في النّصوص التي تُوفر أكبر قدر ممكن من اللّذة، لأن السلطة بمفهومها الأدبي هي قدرة القصة على إبقاء القارئ يتابعها وتشده إليها، وهي تختلف عن مفهوم السلطة البوليسي" ([2])

لكون سلطة الراوي لا تتعدى أن تكون سلطة جمالية، لا يتحول فيها القارئ إلى تابع مخذول سالب الإرادة، بل إلى شريك يساهم في بناء عوالم قصة الرواية وطرف في إنتاج نصها، وفي ذلك تصبح للقارئ سلطته الموازية لسلطة الراوي ذاتها.

2.3 سلطة المتلقي:

تتجلى سلطة المتلقي/القارئ أول ما تتجلى في " أرض السواد " في أن ما يروى إنما يبث إليه، وفي غياب هذا الأخير، لا يصبح لسلطة الراوي أية فعالية، إذ يراهن الراوي في ممارسته لسلطته على وجود قارئ تُمارس عليه تلك السلطة، وذلك بتكليفه ضمنيا بتفعيل عالم الرواية التّخييلي، والمشاركة في إنتاج نصه.

---

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد، ج(3)، ص:174

[2] - حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص:24

لهذا، فإن فعالية النّص مرهونة بمدى ما يعيره القارئ من اهتمام للنّص في حد ذاته، كي يحدث تفاعلٌ متبادل بينهما، وفي ذلك يستخدم القارئ موسوعته الخاصة كسلطة تتحكّم في نوع القراءة التي تُمارس على النّص، والتي بموجبها تتحدد درجة التفاعل.

ولأن هذه الدراسة استبعدت نموذج القراءة المغلقة، غير المنتجة، فإن الحديث في هذا الموضع يتجه إلى القارئ المهيأ للتفاعل مع خطاب رواية " أرض السواد " بالشكل الذي يجعله منتجا ومشاركا في بناء النّص، فيصبح القارئ ذا سلطة موازية لسلطة الراوي في حدود معينة.

وتتجلى سلطة القارئ في النّص من خلال علامات نصية، يمكن معاينتها من خلال ممارسة الراوي لسلطته – النصية- فما التنظيم الذي يقوم به الراوي لعالم حكيه، وما يعده من استراتيجيات إلا تحسبا لاستراتيجيات متاق مفترض ، قادر على تهديد سلطته وكشف مناوراته.

فكما يلجأ الراوي في الحكي الشفوي إلى كل الحيل التي تضمن استمرار المتلقي في تلقي حكيه، باستخدام التأثيرات الصوتية والحركات والإيماءات والاعتماد على عنصر التشويق، يسعى الراوي في النّص المكتوب إلى وسائل بديلة تؤدي وظائف مماثلة غايتها استقطاب المتلقي إلى آخر لحظة يتم فيها غلق الحكي.

وهو ما يتجلّى من خلال مناورات الراوي في " أرض السواد " الذي يبدو حريصا على تعزيز سلطته في مواجهة سلطة المتلقي الضمني، باستدراجه إلى عالم حكيه، وفق استراتيجية تبدو متقنة، فهو بقدر ما يمده بالمعلومات بقدر ما يجعله أكثر اهتماما بحكيه.

حيث أن كل معلومة جديدة من شأنها أن تدعم خيال القارئ بما يسد فجوة في عالم الحكي أو يكمل رسم ملامح شخصية أو فضاء أو الإحاطة بجزئيات حدث ، كما قد تسهم - من ناحية أخرى - في تغيير مسار الحكي، وحث القارئ – بدافع الفضول إلى التساؤل عن كيف حدث؟ ولماذا؟

كأن يشير الراوي إلى تحول بخصوص شخصية من الشخصيات بما يشبه التحول الجذري،فيكون له أثره في إثارة فضول القارئ وتساؤله، وبخاصة إذا تعلق الأمر بالشخصية المحورية في الرواية، فذلك معناه تحول في مسار الحكي بأكمله:

" داود باشا الذي بدأ عسكريا منذ نعومة أظافره، واكتسب الكثير من الخبرة في رحلته الحافلة، سواء بالمعارك التي خاضها، أو بالمدة الطويلة التي قضاها في السراي ،

أصبح الآن، وبعد أن خاض آخر معاركه في مواجهة سعيد باشا، يميل إلى التخلي عن المظاهر العسكرية، فما إن مرت فترة حتى تخلى عن بزة القائد العسكري، وأصبح في حديثه اليومي أكثر اختصارا، ويمتلئ بالدين والتقوى، و يترصع بالتاريخ والشعر، ويحض على التسامح وتجاوز الماضي بدمائه وأحقاده ([1])

وهذا ما يجعل المتلقي/القارئ يتساءل عن سر التغير الطارئ في سلوك الشخصية، وهو من خلال تساؤله، يدخل ضمنيا في حوار مع الراوي، مطالبا إياه بتقديم تفسير للتغير الحاصل،يناسب منطق تطور الأحداث والشخصيات، لأن القارئ بمجرد أن يشرع في القراءة يصبح شريكا ضمنيا في بناء عالم الحكي، يهمه ما يطرأ من تغير في عالم الحكي سواء تعلق ذلك بمسار الأحداث أو مصير الشخصيات.

ومن ثم، فهو لا يقبل من الراوي أن يخلّ بمنطق الحكي، أو تغيير مساره دون أن يكون لذلك تبرير سردي معقول، حتى ولو كان ذلك يدخل في إطار حكي العجائبي و اللاّمعقول ، فلكل نوع من الحكي منطقه ونظامه، وأي إخلال يمس منطق الحكي، فإنه من شأنه أن يهدد منطق خطاب الحكي كله.

فضلا عن أنّه من شأنه أن يخلّ بمنطق القصة التي بناها القارئ في ذهنه، بل وقد يناقضها، مما قد يؤدي إلى انقطاع في التفاعل بين القارئ والنّص، ومن ثم،إلى انقطاع في التواصل الضمني بين الراوي والمتلقي، لذا، يحرص الراوي في "أرض السواد" على ألا تتجاوز مناوراته حدود ما يدفع القارئ إلى المشاركة الفاعلة، في بناء قصة الرواية و إنتاج نصها.

ومشاركة القارئ بهذا الشكل تحول القراءة إلى نشاط تأويلي وممارسة جمالية([2]) وبخاصة إزاء نص روائي منفتح كنص" أرض السواد " يهيئ للقارئ مجالا للمشاركة على مستويات عدة، في إنتاج النّص وبناء عوالم خطاب الرواية التخييلي.

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد،ج(1)، ص:265

[2] - *Alain Trouvé,Le roman de la lecture(Critique de la raison littéraire),Pierre Mardaga éditeur,Liège (Belgique) 2004, p:13*

4 - التّلقي ومستويات التّخييل:

يكمن التّعقيد في بناء عوالم الرواية- التّخييلية - في كونه عملية ذهنية معقّدة، تتشكّل من مراحل متعاقبة، في ذهن المتلقي، وهي عملية تتجاوز ملء الفجوات والمساحات الشاغرة إلى ما هو أكثر تعقيدا، ويتعلّق الأمر بتركيب أجزاء عالم الحكي في الذهن، كما يتم ذلك في تركيب مشاهد سينمائية مصورة، يتجسد من خلالها الصوت والحركة.

أماّ في عالم التّخييل الروائي - كما في أرض السواد – فإن الأمر مختلف، وهو مكمن التعقيد في التخييل الروائي الذي يتم تمثيله على مستوى الذهن، بأن يتخيل المتلقي الشخصيات وهي تتحاور و تنفعل، بل ويتخيل الحركات والإيماءات التي تصدر عنها، كما يتخيل الفضاءات والأشياء التي تؤثّث عالم الحكي.

وإذا كان يسهل تخيل بعض الأحداث والشخصيات استنادا إلى المعلومات، فإن بعضها الآخر يبدو مستعصيا للغاية، كما في المقاطع السردية التي يتم فيها استحضار بعض الطقوس الدينية و الكرامات الصوفية، فيصبح تمثيل المشهد في الذهن أعسر ما يكون:

" ومر الخضر تلك الليلة. ترك إشارة بارزة على صحن زكية، كانت الإشارة من الوضوح إلى درجة أن اعترف الجميع برؤيتها! أما بعد أن تذوقوا الحليب المطبوخ الذي مسه الخضر، فقد كانوا واثقين أن الخير كل الخير فيما اختاره هذا المقدس، لأنهم لم يتذوقوا، طوال حياتهم، حليبا أطيب من هذا الحليب" ([1])

فبالإضافة إلى ما يتطلّبه هذا المقطع السردي من سد لبعض الفجوات والثغرات، فإن تمثيل المشهد في الذهن يطرح إشكالا عويصا، يتعلق بهوية الخضر الجسمانية، وكيفية مروره ، وطبيعة الإشارة التي تركها في الصحن، بصفته مقدسا كما جاء في المقطع.

حيث لم ترد أية معلومة سابقة بخصوص" الخضر" ما عدا نعته بالمقدس، وحتى ولو افترضنا أن قارئَ الرواية قارئ متميز – له خلفية موسوعية - فإنّه لا يستطيع بأي حال من الأحوال بناء ملامح محددة تخص الخضر، إذ سيظل مبهما مستعصيا على تشكيل صورته، وذلك ما يضفي عليه هيبة المقدس الذي يصعب تخيله و وصفه.

[1] - عبد الرحمن منيف: أرض السواد،ج (1)، ص:178

كما يلعب التّناص في الرواية دورا كبيرا في تعدد أشكال ومستويات التّخييل، في خطاب " أرض السواد " إذْ من خلاله تُدرج ضمن القصة الأصلية قصص فرعية، لها عوالمها التي تختلف عن عوالم القصة الرئيسية، والتي يقوم المتلقي بتخيلها في ذهنه، كما لو أنّه ينتقل من عالم قصة إلى عالم قصة أخرى، وهذا في حد ذاته بمثابة تنويع تخييلي يجعل الرواية - والرواية الحداثية على وجه الخصوص - جنسا أدبيا متميزا عن الأجناس الأدبية الأخرى، بانفتاحه وقدرته على احتواء كل أشكال التّخييل القصصي.

و إن انفتاح " أرض السواد" بهذا الشكل، ليجعل من متلقي هذه الرواية شريكا مفوضا في إنتاج نصها، وطرفا في بناء عوالم تخييلها، ما لم يكن قارئا ذي خلفية منغلقة تستريح إلى المألوف والرتابة المعتادة في الرواية التقليدية، حيث تراهن رواية " أرض السواد " منذ البداية على قارئ منفتح، ذي كفاءة موسوعية، كفيلة بأن تجعل منه شريكا فاعلا، يحاورها ويفعلها، وبذلك يكتمل النّص ومعه تكتمل متعة القراءة والإستكشاف.

خاتمـــــــة

خاتمــة :

حاولت هذه الدراسة التّعمق في كشف آليات اشتغال السرد في رواية "أرض السواد" بالوقوف عند العناصر المكونة لخطابها، والتي بدا أنّها تتضافر لتُشكل بنية خطاب تخييلي بالدرجة الأولى، لا ينقل واقعا تجريبيا ملموسا، بل يأخذ منه ويحول مادته إلــى عناصــر تخييلية، تفارق عالم الأشياء الموجودة والأحداث الواقعية، وإن كانت أحداث الرواية توهم بقدر كبير بواقعيتها وتاريخيتها.

لكن الأمر على خلاف ذلك، فقد تبين أن " أرض السواد " ليست بالرواية التاريخية بالمفهوم التقليدي،الذي يذهب إليه بعض الدارسين- في تصــنيفهم لأيــة روايــة تســتند في مادتها القصصية إلى وقائع لها مرجعية تاريخية بأنها رواية تاريخية - مــن جانــب ما يوفّره ذلك النوع من الرواية من إحالات مرجعية،تخص أسماء وأمكنة ووقــائع لهــا ما يماثلها في عالم الواقع.

إلاّ أن ما ينفي أن تكون رواية " أرض السواد" توثيقا تاريخيا لوقائع تكون قد حدثت هو أنها تفارق بالأساس منطق التّوثيق،الذي يقوم أساســا علــى الموضــوعية وترتيــب الأحداث وتحديد التواريخ، وغير ذلك من الشروط التي يســتلزمها التّوثيــق التــاريخي، بل هي رواية تفارق شكل الرواية التاريخية – أصلا- من نواحي عدة.

إذ الملاحظ أن خطاب " أرض السواد " يتــداخل فيــه الــواقعي بغيــر الــواقعي، كما لا يخضع ترتيب الأحداث فيه لمنطق زمني سببي- صارم - فضــلا عــن تــداخل الخطابات المتناصة وتعدد الرواة، ووجود فجــوات تُركــتْ شــاغرة لإشــراك المتلقــي في ملئها، بما في ذلك النهاية التي جاءت مفتوحة ، إضافة إلى التّنويع الماثل في الأساليب التي تم بواسطتها تقديم الأحداث، بتكثيف الأساليب المجازية تارة واللّجوء إلــى التّقريــر والمباشرة تارة أخرى، وتوظيف الموروث الأدبي، بجعله يتماشى مع خطــاب الروايــة المعاصرة.

وفي كل ذلك، تبدو سمة التّخييــل هــي الســمة الأساســية فــي هــذه الروايــة، أما خصوصية التّخييل فيها فتتمثل في أنه ينبني أساسا على تجاوز الواقع، دون الانفصال التام عنه، وكذلك على أساس النّزوح إلى التّجريب، بتجاوز ما هو مألوف مــن طرائــق سردية في الرواية العربية التقليدية، وبخاصة ما يسمى بالرواية التاريخية.

على مستوى آخر، تبين من خلال هذا البحث أن اشتغال عنصـر الرؤيـة يخضـع لوضعيات الراوي، الذي وجدناه من صنف الراوي غير المشارك و غير العليم، مما أتاح المجال لبروز تعددية في الأصوات، وتجلي رؤيتين متباينتين إحـداها داخليـة وأخـرى خارجية ، وهو ما أضفى تنويعا في وجهات النظر،أو التبئير كما يسميه جيرار جينت.

أماّ على مستوى اشتغال الزمن فقد تجلّى لنا أن زمن الخطاب جاء مفارقا في نظامه لزمن القصة، نتيجة اعتماد الروائي على تقنيات تكسير الزمن وخلخلة نظامـه، بـالعودة إلى الخلف و القفز إلى الأمام في بعض الأحيان، وأما زمن القصة فقد بدا قياسه الـدقيق شبه مستحيل، لغياب المؤشرات الزمنية الكافية.

وكان ينبغي أن تولي هذه الدراسة اهتماما خاصا للمتلقي، باعتباره المعنـي الأول بتلقي النّص، وقد تجلت – لنا- أهميته في أنه يشارك في ملء الفجوات و إنتاج الـنّص، وأكثر من ذلك فهو يتبادل السلطة مع الـراوي ويهـدد سـلطته، ممـا جعـل الـراوي – في نص هذه الرواية- يقلّص من مناوراته السلطوية، مانحا المتلقي فرصة المشـاركة والمناورة - بدوره – و لو بشكل افتراضي.

و ما يمكن استنتاجه إجمالا، هو أن تجربة عبد الرحمن منيف وإن كانت تتقاطع مع تجارب روائية عربية – معاصرة - تقاسمها نفس الإنشغال، والذي هو تأصيل الروايـة العربية، فهي تختلف في جملة من الخصوصيات عن العديد من النصوص الروائية، منها الإطار الموضوعاتي لهذه الرواية ولروايات أخرى لنفس الروائي، إذْ تدور في مجملهـا حول موضوعات القمع والعنف والدموية، كما تتجلّى خصوصياتها من خـلال الأسـاليب التي تعطي سلطة لتعددية الأصوات، التي تحي سلطة الحكي الشفوي، عن طريق الحوار الموظّف باللّهجة العامية، وإن كان ذلك من جهة أخرى يطرح إشكالا لدى المتلقي غيـر العارف باللّهجة العراقية المستخدمة في " أرض السواد "

بل يمكن القول:إن تجربة الروائي منيف في هذه الرواية تبدو مختلفة عن تجاربـه السابقة، من حيث الإيهام الشديد بأن ما ترويه إنما هو نقل لوقائع حدثت بالفعـل، نتيجـة تماثل أسماء العديد من الشخصيات و الفضاءات مع أسماء أشخاص وأمكنة وجِـد لهـا موضعها في عالم الواقع تاريخيا، وإن كـان تماثـل الأسـماء لا يـدلّ علـى تطـابق بين الشخصيات والأشخاص، ولا بين الفضاءات والأمكنة الجغرافية، وهذا على خـلاف

ما نجده في روايات أخرى لمنيف تعمد فيها إخفاء بعض الأسماء التـي تحيـل مباشـرة على الواقع.

ويبقى من الأهمية بمكان أن يتجه الاهتمام إلى بناء نظرية سردية عربيـة تراعـي خصوصيات النّص الروائي العربي، بالانفتاح على منجزات السرديات الغربية، ونظريات القراءة وكذلك مستجدات الدراسات اللّسانية لما لها من أهمية أيضا.

وإن تطوير نظرية عربية في مجال " السرديات " في إطار خصوصية ثقافية عربية سيكون في حد ذاته مسلكا لتطوير رواية عربية أصيلة، وهو انشغال بات هاجسا لدى عدد كبير من الباحثين والروائيين العرب على حد سواء .

ويبقى أن ما يشغل ذهني كمشروع للبحث بعد هذه الدراسـة، أن أركّـز اهتمـامي - مستقبلا- حول قضايا " التّخييل الروائي ' الذي أجد مـن الأهميـة بمكـان التعمـق في دراسته ، لفهم آليات تشكّل العوالم الممكنة وعلاقة ذلك بمنظومة العناصر السـردية، في أي نّص روائي، وبخاصة النّص الروائي المنفتح عند الجيل الجديـد مـن الـروائيين العرب.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر :

1- عبد الرحمن منيف : أرض السواد (1) ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 2002

2- عبد الرحمن منيف : أرض السواد (2) ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 2002

3- عبد الرحمن منيف : أرض السواد (3) ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 2002

ب- المراجع باللّغة العربية :

1- ابن الجوزي : مناقب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، تحقيق محمد سيد، دار الفجر للتراث، القاهرة، مصر، ط 1، 1999

2- ابن منظور : لسان اللّسان (تهذيب لسان العرب)،تهذيب المكتب الثقافي لتحقيق الكتب،إشراف عبدأ.علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ج1، ط1 ،1993

3- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1998

4- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التّعاضد التأويلي في النّصوص الحكائية) ترجمة أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1996

5- بول ريكور : نظرية التّأويل (الخطاب وفائض المعنى) ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب ، ط1، 2003

6- بشير القمري : شعرية النّص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط،المغرب، ط1، 1991

7- تزفيطان طودوروف: الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار تبوقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1، 1990

8- جابر عصفور: زمن الرواية ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ، سوريا ، ط1،1999

9- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي،دمشق، سوريا،1977

10- جمال الغيطاني : كتاب التّجليات- الأسفار الثلاثة- دار الشروق ،القاهرة ، مصر، ط1،1990

11- جون كوين : النّظرية الشّعرية، بناء لغة الشعر العليا ، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر،2000
12- حسن بحراوي : بنية الشّكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1،1990
13- حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2000
14- حسين خمري : فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية) منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2002
15- حميد لحمداني : بنية النّص السردي (من منظور النّقد الأدبي) المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، المغرب ، ط 2 ،1993
16- خالد يوسف : قراءات و رؤى (في النقد والأدب عند العرب) مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 1998
17- ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999
18- روبرت هولب : نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية،1994
19- رولان بارت: مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993
20- رينيه ويليك و أوستن وارين : نـظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان،1987
21- زايد عبد الصمد : مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس،1988
22- سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2000
23- سعيد بنكراد :النّص السردي نحو سميائيات للإيديولوجيا، دارالآمان،الرباط،المغرب، ط1، 1996
24- سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، منشورات الإختلاف ،الجزائر، ط2، 2003
25- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1،1989
26- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النّص والسياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2،2001

27- سعيد يقطين :القراءة والتّجربة (حول التّجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)،دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985

28- سعيد يقطين: الرواية والتّراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1992

29- سمير المرزوقي / جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر،تونس،1985

30- سيزا قاسم : القارئ والنّص (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر،2002

31- صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2003

32- صبحي الطعان:عالم عبد الرحمن منيف الروائي (تنظير وإنجاز) دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1995

33- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللّغة السردية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2003

34- صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى ، للثقافة والنشر، دمشق ، سوريا، ط1 ، 2003

35- طيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال ، دار الجنوب للنشر ، تونس ،1979

36- عبد ا إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التّناص والرؤى والدلالة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ،1990

37- عبد ا إبراهيم : السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1، 2003

38 – عبد ا إبراهيم،سعيد الغانمي،عواد علي : معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط2، 1996

39- عبد ا محمد الغذامي:الخطيئة والتّـكفير(من البنيوية إلى التشريحية) دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993

40- عبد ا محمد الغذامي: تشريح النّص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ط1 ،1987

41- عبد السلام المسدي : المصطلح النّقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد ا للنشر والتوزيع، تونس،1994

42- عبـد السـلام المسـدي:النّقـد والحداثـة ، دار الطليعـة للطباعـة والنشـر، بيـروت، لبنان،ط1، 1983

43- عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق) سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1995
44- عدنان حسين قاسم : الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر،2001
45- عز العرب لحكيم بناني: الظاهرتية وفلسفة اللغة (تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية) إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2003
46- علي أحمد سعيد (أدونيس) : موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة ، العنف) دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ، ط1، 2002
47- غاستون باشلار: جماليات المكان: ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ،ط2، 1984
48- فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط 1، 1999
49- محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 1989
50- مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا 1994/1967) الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، مصر ،1998
51- مرشد أحمد : المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي بحلب، سوريا ،ط1، 1998
52- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النّص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004
53- منصور قيسومة : الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، ط1، 1997
54- ميشال زيرافا وآخرون : الأدب والأنواع الأدبية ، ترجمة طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1 ، 1985
55- نبيلة إبراهيم :فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، مصر.(**د.ت**)
56- هانز ميرهوف : الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، مصر،1972
57- يمنى العيد: فـن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب) دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998
58- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، سلسلة دراسات نقدية،1990

ج – المراجع باللّغة الفرنسية :

1- *Alain Trouvé,Le roman de la lecture Critique de la raison littéraire,Pierre Mardaga éditeur,Liège (Belgique),2004*

2- *Algirdas Julien Greimas,Sémantique structurale,presses universitaires de France,Paris,1986*

3- *Emile Benveniste,Problème de linguistique générale,édition Gallimard , Paris,TI,1966*

4- *Carole Tisset ,Analyse linguistique de la narration, SDES,Campus linguistique, collection dirigée par Michel Perret,édition Cécile Geiger saint-Germain- du- puy,France,2000*

5-*Charles Haroche,Les langages du roman ,les éditeurs français réunis,Paris , 1976*

6- *Francine Mazière,L'analyse du discours (histoire et pratiques) collection que sais - je ? presse universitaire de France , Paris édition 1, juin 2005*

7- *Gérard Genette, Fiction et diction (Précédé de Introduction à l'architexte) Editions du Seuil,Paris,2004*

8- *Gérard Genette,Seuils, collection poétique aux Editions du Seuil,Paris,1987*

9- *Gérard Genette, Figures III, Éditions du Seuil,Paris,1972*

10- *Jean-François Jeandillou,L'Analyse textuelle,Masson & Armand Colin Editeurs,Paris,1997*

11- *Jean-Michel Adam, Le récit, Collection que sais-je ? Imprimerie des presses universitaires de France ,6iem édition**,**Vendôme,France,1999*

12-*Jean–Yves Tadié,La critique littéraire au XX ième siècle,collection Poket ,Paris,2005*

13- *Julia Kristiva ,Le texte du roman, Edition Mouton Publishers (The Hague,paris)3 édit,1979*

14-*Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ?chemins philosophiques, collection dirigée par Roger Pouivet, Librairie philosophique J.Vrin,Paris, 2005*

15- *Marie-pascale hyglo et Sarah Rocheville,Raconter ?(Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain) éditions l'Harmattan,Paris,2004*

16- *Michel Jarrety avec la collaboration de Michèle Aquien,Dominique Bouter et d'autres**,** Lexique des termes littéraires**,**3 ieme édition,composition réalisée par Nord Compo,librairie Générale française,Paris,2004*

17- *Mickhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman ,traduit du russe par Daria Olivier,édition Gallimard,1978*

18- *Oswald Ducrot,Jean-Marie Schaeffer avec la collaboration de Tzvetan Todorov et autres,Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage**,**Editions du Seuil,Paris,1995*

19- *Pierre V.Zima ,Critique littéraire et esthétique(Les fondements esthétiques des théories de la littérature,L'Harmattan,Paris,2003*
20- *Roland. Barthes,W. kayser, W.C. Booth, Ph.Hamon,Poétique du récit, Editions du Seuil,1977*
21*- René Rivara,La langue du récit (Introduction à la narratologie énonciative),Edition L'Harmattan,Paris,2000*
22*- Tzvetan Todorov,Théorie de la littérature,collection tel quel au édition du Seuil,3 édit ,1979*
23*-Tzvetan Todorov,Poétique de la prose,collection poétique,Edit du Seuil,Paris.1971*
24*- Tzvetan Todorov,Qu'est-ce que le structuralisme,2.poétique,Edit du Seuil,Paris,1968*
25*- Yves Reuter,L'analyse du récit,Editions Nathan Université,Paris,2000.*

د- المجلاّت و الدوريات:

1- محمد الناصر العجيمي: مجلة النقد الأدبي (فصول)، إصدارات الهيئة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة، مصر،ع62، صيف وخريف2003

2- محمد العبد: مجلة النقد الأدبي (فصول) إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ع 62، ربيع وصيف 2003

3- حسن حنفي: مجلة النقد الأدبي (فصول)، إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهـرة، مصر،ع62، ربيع وصيف2003

4-كاندیدو بیریث جاییجو: مجلة النقد الأدبي(فصول)، إصدارات الهيئة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة ، مصر، ع2 ،م12، صيف1993

5- ليندا هيتشون، مجلة النقد الأدبي(فصول) إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهـرة ، مصر، م21،ع2، صيف1993

6- جيرالد برنس: مجلة النقد الأدبي (فصول)،إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهـرة، م12،ع2، صيف1993

7- محمود أمين العالم: مجلة النقد الأدبي (فصول)، إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،مصر ،ع1،م12، ربيع1993

8- محمد رجب النّجار: مجلة جذور " التّراث " إصدارات النادي الثقافي بجدة، السعودية،ع5، مارس 2001

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات